

Criação e Solidão – Uma reflexão sobre a experiência estética

Cátia Sofia Nogueira Campaniço

Dissertação de Mestrado em Filosofia – Estética

Abril de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia – Estética, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nuno Venturinha.

Ao Professor Nuno Venturinha pela sua atenta orientação, aos meus pais, à minha querida amiga Mariana, à Raquel pela companhia e motivação, e ao Inverno rigoroso que tanto se fez sentir nas paisagens da Costa da Caparica e da Fonte da Telha.

CRIAÇÃO E SOLIDÃO – UMA REFLEXÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Sofia Nogueira Campaniço

RESUMO

Esta dissertação procura constituir uma reflexão sobre a estética da solidão presente na obra do poeta Rainer Maria Rilke e do escultor Alberto Giacometti. Para isso centraremos numa análise à poética de Rilke que vise noticiar os elementos que constituem a vida solitária e as principais dinâmicas da sua poesia. Procuraremos, também, estabelecer uma relação entre Rilke e Giacometti mostrando os elementos e motivos comuns às duas obras. Para isso, serão feitas considerações sobre as distintas práticas artísticas — a poesia e a escultura — bem como, as diferentes formas de abordagem da temática da solidão e da importância da mesma para garantir a recuperação dos motivos fundamentais do homem.

ABSTRACT

This dissertation aims at reflecting on the aesthetics of solitude present in the work of Rainer Maria Rilke and of the sculptor Alberto Giacometti. For that purpose we concentrate on a poetical analysis of Rilke in order to highlight the elements of which a life of solitude is made and the main dynamics of his poetry. Furthermore it is also established a link between Rilke and Giacometti bringing out the elements and motives which they share. The different artistic practices – poetry and sculpture - shall be taken into consideration as well as the different forms of approaching the themes of solitude and of its importance as a way of ensuring the recovery of the fundamental motives of man.

PALAVRAS-CHAVE:

Solidão

Melodia comum

Singularidade

Expurgação

Decadência

Morte

Arte

Vida

Obra

KEYWORDS:

Solitude

Common melody

Singularity

Expurgation

Decadence

death

Art

Life

Work

ÍNDICE

Considerações introdutórias.....	1
1. A solidão na poética de Rilke.....	4
2. A solidão na obra de Giacometti sob o ponto de vista de Genet.....	11
3. A solidão de expurgar as aparências.....	18
4. Considerações sobre a morte e o isolamento.....	27
5. Da visibilidade à invisibilidade.....	43
Considerações finais.....	53
Bibliografia.....	55

Considerações introdutórias

A presente dissertação procura abordar a temática da solidão e os seus pontos constituintes, partindo, principalmente, da análise da poética de Rilke, da obra de Alberto Giacometti e da compreensão de Jean Genet acerca da mesma. Para isto, procuraremos fazer uma análise de algumas das obras de Rilke, em especial *Notas sobre a melodia das coisas*, *Sonetos a Orfeu*, *As Elegias de Duíno* e alguns poemas independentes que retratam os motivos sob os quais nos focaremos. *O Estúdio de Alberto Giacometti* de Jean Genet constitui, também, parte fundamental do presente estudo, estando em causa analisar a perspectiva artística acerca da solidão e o seu impacto no *fazer* da arte.

A temática da solidão tem vindo a ser estudada em diversas áreas do pensamento humano, entre elas, a sociologia, a psicanálise, a antropologia, entre outras. Nestes domínios podemos referenciar estudos como: *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma* de Ernest Gellner, *Solitude: A Philosophical Encounter* de Philip Koch, *The loneliness of the philosopher, essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy* de Ferenc L. Lendvai, *Loneliness in Philosophy and Literature* de Ben Lazare Mijuskovic e *Loneliness* de Leroy S. Rouner. No entanto, para esta dissertação não nos centraremos na natureza dos estudos acima mencionados mas numa abordagem da solidão do ponto de vista da experiência estética.

A dissertação dividir-se-á em cinco capítulos e ao longo dela procurar-se-á encontrar e analisar os motivos que constituem a solidão como característica da existência humana. Direcção-nos-emos por entre a poesia, assentando, principalmente, na obra de Rilke, mas também nos focaremos em Fernando Pessoa, em especial n' *O Livro do Desassossego* e em alguns poemas de Alberto Caeiro; consideraremos igualmente outras formas de arte, através do processo e obra de Giacometti e no reconhecimento da solidão, desenvolvido por Genet, na obra daquele artista.

O primeiro capítulo centrar-se-á numa tentativa de mostrar algumas das características da poética de Rilke, tendo como principal fonte o livro *Notas sobre a melodia das coisas* escrito na sua juventude, onde abordaremos alguns conceitos-chave para a compreensão do desenvolvimento da dissertação, tais como: a solidão, o

isolamento, a melodia comum, a pátria una, a interação do homem entre si e com os acontecimentos do mundo, entre outros elementos decisivos para a compreensão do assunto que se quer tratar.

O segundo capítulo incidirá n' *O Estúdio de Alberto Giacometti* e aí procuraremos analisar o motor anímico da obra deste escultor e as considerações de Jean Genet acerca do processo criativo do mesmo bem como do estado do mundo das aparências visíveis como factor integrante da linguagem escultórica desenvolvida por Giacometti. Ainda neste capítulo serão feitas algumas considerações sobre a solidão e o movimento de expurgação das aparências levado a cabo por uma observação do mundo através do isolamento e da captação da singularidade presente, e sempre única, em todas as coisas.

No terceiro capítulo será abordada mais intimamente a completude da solidão que advém da expurgação do domínio estritamente visível. Para este capítulo serão analisadas as considerações de Genet acerca do papel do homem na permanência das aparências visíveis e o processo artístico de Giacometti como combate a esse estado do mundo. Procurar-se-á, também, através das observações poéticas de Rilke, encontrar as razões que levam os homens a interagir entre si através de relações pouco genuínas e profundas que procuram ocultar os pontos singulares constituintes da essência humana. Neste capítulo procuraremos mostrar a emergência da recuperação dos motivos primitivos do homem, dando especial lugar à observação do mundo através da experiência primeira e abordar a ambivalência emotiva que advém dessa mesma observação. Para isto, usaremos algumas considerações de Fernando Pessoa n' *O Livro do Desassossego*, nomeadamente a definição de *decadência* e as várias formas que cabem na *espera* do homem pela diligência que se aproxima.

O quarto capítulo abordará a questão da morte, ligada à solidão, e aí procuraremos definir a morte na perspectiva de Rilke, usando *Notas sobre a melodia das coisas*, *Sonetos a Orfeu* e as *Elegias* assim como a ideia proposta por Genet de que é ao povo dos mortos que se destina a obra de Giacometti. Aqui procurar-se-á não só fazer a distinção entre a morte do ponto de vista de Rilke e de Genet mas, também, estudar o desenvolvimento deste conceito nas várias obras de Rilke, analisando, para isto, o forte carácter ritualista associado à sua poética. Este capítulo procura mostrar a ambivalência da morte como um estado que se pode adquirir em vida, prescindindo da morte física para o efectivar, e da importância da compreensão da morte para libertar o homem dos constrangimentos e hostilidades habituais a este conceito. Para

este fim, serão usadas, principalmente, as diferentes percepções da morte em Rilke, como finitude e interrupção da vida e obra, abordando a noção e compreensão da morte pelas crianças e o poema “Requiem por uma Amiga” que aborda a interrupção inesperada e fatal de um trabalho que se esperava contínuo.

O quinto e último capítulo procura tocar a importância da transformação do plano visível em invisível, usando a transmutação material da obra de Giacometti — passagem de gesso a bronze e o gesso como material transitório da escultura — bem como o ponto de vista simbólico associado a esta transformação. Analisaremos, também, o elemento fogo como purificador e purgante, condição proporcionadora da passagem a bronze, passando pela simbologia presente neste elemento de acordo com o *Dicionário de Símbolos*. Sendo este um capítulo que se destina a focar a transformação e metamorfose do homem e das coisas, do visível em invisível, usaremos a figura do *Anjo* e da *criatura*, presentes na poética de Rilke, para melhor compreender a transformação a que se aspira. O *Anjo*, como figura anfitriã do plano exclusivamente visível, assegura-nos a imagem da transformação que se pretende evocando o *belo* e o *terrível* em simultâneo; o *belo*, por ser uma figura *livre* de constrangimentos, e o *terrível*, por ser ainda ao homem impossível atingir este nível de *invisibilidade*. Neste capítulo procuraremos abordar de forma mais profunda o carácter ritualista associado à consagração, exemplificado pela figura da *criatura*, no caso o cavalo, que denota a ambivalência da morte mostrando que a vida prisioneira e doméstica é já a própria morte, sendo que, para combater este estado, Rilke exalta, através do animal, a necessidade de transformação visando o pleno usufruto da liberdade humana.

Escolheu-se tratar a solidão como forma de recuperar ao homem os seus motivos fundamentais; isolando o homem é possível reconhecer nele os motivos que lhe são mais primitivos e, como tal, que definem a *humanidade*. A razão pela qual esta recuperação de valores se apresenta necessária é semelhante àquilo a que se refere Wittgenstein com a seguinte observação:

Temos tendência para confundir a fala de um chinês com um gorgolejo inarticulado. Alguém que compreenda o chinês reconhecerá, no que ouve, a *língua*. Muitas vezes, não consigo, analogamente, distinguir num homem a *humanidade*.ⁱ

ⁱ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e Valor*, Edições 70, Lisboa, 2000, p. 13.

1. A solidão na poética de Rilke

Este capítulo procurará definir a solidão, na obra *Notas sobre a melodia das coisas* de Rainer Maria Rilke. A solidão que se pretende abordar, presente na poética de Rilke, não tem que ver com as habituais hostilidades associadas a este conceito. Fugindo à conotação de fatalismo, procuraremos definir a solidão como um estado que permite ao homem um acesso mais claro e genuíno aos acontecimentos do mundo. A escolha da vida solitária dá-se na constatação de que as relações do homem com o mundo e dos homens entre si estão cada vez mais desfasadas, o que faz com que a realidade que advém da experiência seja comprometida. Assim sendo, Rilke propõe-nos a vida solitária como a forma mais próxima e fiel ao conhecimento que advém da experiência. Isto é, a vida solitária, ou a solidão, exigem um compromisso com a experiência individual do solitário, sendo esta a sua forma de acesso e compreensão para com o mundo. De acordo com isto, também os acontecimentos do mundo devem ser absorvidos pelo solitário tendo em conta a singularidade dos mesmos. Ou seja, a solidão não é exclusiva ao solitário; ela deve ser transferida para todas as suas relações, visando com isto uma interacção com o mundo mais autêntica e verdadeira sustentada na singularidade das coisas, das circunstâncias, das relações, dos homens e dos objectos. Rilke relaciona a vida solitária, e este tipo de relacionamento com o mundo, com os motivos fundamentais do homem que acredita estarem em risco. Assim, apela à solidão para os recuperar e com eles trazer a experiência estética para os modos de conhecimento humano.

Ainda que não nos fiquemos só por *Notas sobre a melodia das coisas*, obra escrita na juventude de Rilke, neste capítulo usaremos apenas esta obra para compreender as circunstâncias do seu recurso à solidão. O poema inicia-se da seguinte forma: “[p]ara reconhecer o Homem, há que isolá-lo”.¹ Parece importante ressaltar o facto de que o verbo usado foi *reconhecer* em vez de *conhecer*, talvez porque nos tenhamos esquecido do que é ser homem e só quando lhe retiramos todas as solicitações exteriores, isolando-o, é que o podemos voltar a ver com a clareza e singularidade que lhe é implícita. O poema continua dizendo que o Homem se deve tornar sempre um principiante, “o que escreve a primeira palavra de uma tirada

¹ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p. 6.

secular”², que se deve colocar num lugar que seja o antes de tudo. Isto mostra que a direcção que se pretende passa por posicionar o homem num lugar livre de deturpações favorável à fruição estética dos acontecimentos. Isto é, servirmo-nos do que traz experiência de um acontecimento para o absorvermos na sua inteira completude, sendo que essa absorção resulta da experiência individual e da singularidade de quem a experiencia, o que torna única cada fruição. No fundo, o que se pede é que seja a singularidade, sempre diferente para cada homem, que dite as relações que mantemos com o mundo, contrariando assim a ideia de massas e as categorizações prévias à experimentação.

Reconhecendo os enganos e desfasamentos que uma vida assente em categorias, que substituem a experiência individual, podem constituir, Rilke alerta-nos para a vida solitária como etapa primeira para a efectivação de uma comunidade que vise o livre usufruto dos motivos fundamentais do homem.

Este apelo de Rilke surge como uma crítica à distração subsidiada pelas massas. Contrariando o desvirtuamento da singularidade humana, procura-se, então, cultivar um conhecimento com robustas fundações na experiência e sensações que dela derivam. Para isto, importa compreender aquilo que Wittgenstein propõe como os *limites do mundo*³, isto é, cada homem deve relacionar-se com o mundo e seus motivos tendo em consideração que a sua singularidade está patente na forma como as coisas se lhe acedem e, como tal, os limites do mundo são, em ultima análise, os *limites do meu mundo*⁴. Desta forma, cada homem, por meio da sua singularidade, acede ao mundo de forma diferente e, assim, falando em limites do mundo, cada existência individual apenas pode reconhecer os *limites do seu mundo*. Deste modo se verifica a emergência em recuperar o acesso ao mundo através da experiência individual. Para isto Rilke escolheu a solidão porque ela é reflexo do encarceramento ao qual cada homem é submetido pelos limites do seu próprio mundo, sempre diferentes para cada um.

Pensando na existência de uma mão soberana que comanda e determina a nossa interacção, não necessariamente a mão de Deus mas talvez a força de um contexto, entendemos as diferentes formas que cabem nas relações humanas entre si e com o mundo. Retirando-lhe essa mão, responsável pela amena e fugaz convivência,

² *Ibidem*, p. 5.

³ WITTGENSTEIN, Ludwig, Cadernos 1914-1916, Edições 70, Lisboa, 2004, p. 74.

⁴ *Ibidem*.

a interacção seria diferente, pois não haveria a imposição prévia de uma paisagem ou ambiente que definisse uma forma - padrão de *ser* e *estar*, mas sim um espaço de livre interacção que celebrasse a singularidade. Se isto fosse efectivado aquilo que substanciaria as relações entre os homens seria uma troca de essências que afirmam a singularidade representativa da fatia mais significativa de cada individualidade. O que tornaria a interacção humana mais fecunda e fiel ao deleite estético.

Não sendo isto ainda possível, as relações entre os homens encontram-se comprometidas. Para Rilke, ainda não nos encontramos confortáveis em mostrar a nossa individualidade e deixar que seja ela a determinar o tipo de relações que nutrimos com os outros:

Quando duas ou três pessoas se juntam, não estão, no entanto, realmente juntas. São como marionetas cujos fios estão seguros por diferentes mãos. Logo que *uma* mão os manipule a todos, sobrevém-lhes uma comunidade que as obriga a inclinarem-se ou a pisarem-se uns aos outros. E as forças do ser humano, também elas, estão onde terminam os fios que uma mão soberana segura.⁵

De facto, só começamos a interagir verdadeiramente quando essa mão nos é retirada, e quando isso acontece é a solidão que estrutura a interacção, que advém da queda da mão ditatorial. Desta forma, definimos a vida solitária como um *estar* sob o domínio da singularidade que nos caracteriza e distingue das demais existências e que ao mesmo tempo uniformiza o *existir* humano.

Em *Notas sobre a melodia das coisas*, Rilke relaciona a vida solitária com a ideia de comunidade, ou *melodia comum*, por ser um estado que a antecede. Esta ideia de comunidade, imagem recorrente na poética de Rilke, não tem que ver com a ideia de massas referida anteriormente mas, antes, com um ideal de comunidade que resulte duma reestruturação, ou transformação, da vida humana que vise recuperar os motivos que nos são mais fundamentais — como a possibilidade de nos relacionarmos intelectualmente. Com isto, pretende-se expurgar definitivamente a mão que tudo controla para que se possa instalar uma dinâmica de comunidade que compreenda os mais vastos gestos humanos e que contribua para a sua perpetuação.

Por ter a interacção humana como desvirtuada, Rilke define as relações que

⁵ *Ibidem*, p. 11.

vamos mantendo associando-as à imposição de uma distância de segurança que salvguarde a singularidade do homem de constrangimentos que a experiência pode constituir. Isto é, afirma que nos relacionamos sempre através de uma distância que nos permita não nos comprometermos demasiado. Sendo a estética do domínio da sensação e sendo o *sentir* um motivo primitivo do homem, temos medo de não conseguir gerir as sensações, até porque não as podemos prever com exactidão. Como tal, ainda que não nos deixe usufruir da totalidade da experiência, a distância mantém-nos a salvo das sensações. Desta forma, afirma que cada um de nós vive na sua ilha, que estas são afastadas mas circunscritas pelo mesmo oceano e que enquanto concentrarmos esforços para manter essa distância, a interacção entre os ilhéus nunca será totalmente honesta e livre. Entendeu que a arte, por ser expressão materializada daquilo que constitui a nossa essência e, como tal, a nossa singularidade, é a prova de que realmente vivemos em ilhas evitando a proximidade.

E a arte não fez nada senão mostrar-nos a confusão em que nos encontramos a maior parte das vezes. Inquietou-nos em vez de nos silenciar e acalmar. Provou que cada um de nós vive na sua ilha; mas as ilhas não são afastadas o suficiente para que vivamos solitários e tranquilos. Uma pessoa pode perturbar outra ou assustá-la ou persegui-la com lanças – o que ninguém pode fazer por ninguém é ajudá-lo.⁶

Não entendendo a arte como salvação dos homens e das suas interacções mas reconhecendo nela um manifesto da singularidade humana, Rilke considera-a como prova da confusão onde nos encontramos, por dela nos servirmos para consumir a expressão do *sentir*, em vez de procurarmos imprimir essa mesma expressão nas relações que mantemos uns com os outros. Ao que parece, aquilo para o qual Rilke nos procura alertar é para a exclusividade do sentir às práticas artísticas, descurando as outras práticas humanas da sensibilidade. Nesta medida é que a arte é prova da proximidade não conseguida. A arte permite-nos manifestar de modo impetuoso a emotividade sem ferir demasiado ninguém.

Atentando na dificuldade que se instalou em trazer as sensações para as relações com o mundo, as ilhas garantem-se a si próprias devido à distancia que não

⁶ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p. 10.

procuramos encurtar. Por trabalhar para o aniquilamento dessa distância, concentrando esforços na possibilidade de um novo tipo de interação, Rilke diz-nos:

É preciso que tenham como referência a pátria *una*. Precisam de mostrar, ao mesmo tempo, uns aos outros, as credenciais que trazem consigo e que apresentam todas as insígnias do mesmo príncipe.⁷

A *pátria una* representa o que existe de comum em todos os homens, aquilo que corresponde aos seus motivos fundamentais e que torna cada homem simultaneamente igual e diferente de todos os outros. Redescoberto isso é então possível ao homem recuperar o uso pleno, e livre de hostilidades, das suas emoções. Aqui entra novamente a arte, ainda que não salve ninguém, e que não seja suficiente; ela posiciona-nos mais perto de atingir esse estado. Ela procura reproduzir os contornos daquilo que constitui a pátria *una* e, como tal, da essência de todas as coisas que compõem o mundo:

Ela é o amor na sua forma mais ampla, mais desmesurada. É o amor de Deus. Não deve deter-se no individual, que mais não é do que o portal da vida. Deve atravessá-lo. O cansaço não lhe é permitido. Para se realizar tem de trabalhar lá onde todos - são *um*. E, quando revelar esse um, então recairá sobre todos uma riqueza sem limites.⁸

Entendemos, então, que a arte, mesmo sendo expressão da singularidade, não deve deter-se só no individual. O exercício da individualidade corresponde à transformação primeira, depois é preciso que esta seja atravessada dirigindo-se para a comunidade, a fim de chegar lá onde *todos são um*. Assim se garante que, mesmo extinta a confusão, resolvidas as distâncias e efectivados os continentes que contrariam as ilhas, a arte continue a existir. É importante clarificar que, mesmo sendo prova da inquietação dos homens, a arte, extinta a confusão, continuaria a existir pois ela é celebração das capacidades emotivas do homem e, como tal, é resultado de um dos motivos primitivos do homem.

À prática artística não é permitido o cansaço porque este é um trabalho que

⁷ *Ibidem*, p. 12

⁸ *Ibidem*, p. 8.

deve ser mantido todos os dias. Para que se fortifique, é necessário que se transfira a estética que lhe é intrínseca para a forma como gerimos o acesso ao mundo. Aquilo que se pretende é, então, trazer para as interações o mesmo espírito que alimenta a arte.

O fazer artístico, devido à sua componente fortemente corpórea, promove a constante experimentação, ocasionando um acesso ao mundo através da contínua experimentação do mesmo. A criação artística permite a libertação do corpo e espírito sobre a matéria, como uma troca e substituição entre a essência da matéria que é trabalhada e a essência do artista que a trabalha — pela arte, a singularidade do homem é passível de ser impressa na matéria.

Este processo é tão libertador como solitário, uma vez que a singularidade do artista corresponde, também, ao próprio material de trabalho e, como tal, a individualidade é irrevogável. A prática artística procura considerar a comunhão entre o plano visível e o plano invisível do mundo. Ao plano visível corresponde o objecto, a matéria, ou o material que torna a obra possível; o plano invisível diz respeito à essência constituinte da singularidade do homem que se quer imprimir, tornando-se visível, através da transformação da matéria. Desta forma, a arte pode ser concebida como a resposta material da essência do homem.

A arte incentiva e exercita o jogo livre das emoções porque relembra o homem do estado de bem aventurança que advém da fruição de que, à partida, só ele pode gozar. No fundo o *reconhecer*, acima mencionado, em vez do *conhecer*, é já isso, alguma coisa que está em nós desde sempre mas que fora esquecida. Reforçando a importância dos motivos que correspondem ao lado invisível da vida, fazendo estes parte dos motivos fundamentais do homem, Rilke usa a ideia de melodia comum para nos lembrar que por tanto excesso de visibilidade, corremos o risco de descurarmos a audição tornando-nos incapazes de escutar:

Muitos já nem a ouvem. São como árvores que esqueceram as suas raízes e que crêem que a sua força e a sua vida são o rumor dos seus ramos. Muitos não têm tempo para a ouvir. São impacientes para com o tempo à sua volta. São pobres apátridas, que perderam o sentido da existência. Primem as teclas dos dias e tocam

sempre a mesma monótona nota perdida.⁹

A arte relembra-nos a escuta por ser um exercício dos sentidos. Apesar da resistência face à palavra obrigação, ela *obriga-nos* a escutar porque nos faz falar com todo o corpo, numa relação de intimidade com a matéria ou objecto, gozando, assim, da totalidade que o fazer artístico pode promover. Contemplando os impulsos e instintos mais primários do homem, a arte tende a mover-se entre aquilo que corresponde à naturalidade, imitando a própria vida e respondendo-lhe para, assim, “criar uma imagem profunda, da existência que não é apenas a de hoje, mas que é possível em todos os tempos”.¹⁰

A arte faz-nos identificar a diferença entre aquilo que se sente porque tem mesmo de ser sentido e o que se sente porque à nossa volta há circunstâncias e tempos que conspiram para um determinado modo de *ser*. Assim, Rilke apresenta-nos a arte, e o *sentir* solitário, como fórmula de alcance da paisagem comum, uma interacção que prescindia de mãos que segurem as nossas relações.

Quanto mais solitários houver, mais solene, comovente e poderosa será a sua comunidade. E são, justamente os solitários que se destacam na comunidade. [...] O que tiver assimilado toda a melodia será o mais solitário e ao mesmo tempo o mais ligado à comunidade. Ouvirá o que ninguém ouve, e isto pela simples razão de que compreende, em toda a sua completude, aquilo de que os outros, ao tentarem ouvir, não captam senão obscuros trechos.¹¹

⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 28 e 29.

2. A solidão na obra de Giacometti sob o ponto de vista de Genet

Na sequência deste apelo de Rilke à vida solitária, e do papel da arte na efectivação de um mundo mais fiel aos motivos fundamentais do homem, encontra-se o pensamento de Genet acerca da obra de Alberto Giacometti. No seu livro *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Genet tece considerações sobre o motor anímico precursor da obra do escultor. Encontra a solidão expandida pelo domínio da modelação e desenho, reconhece na vida e obra de Giacometti uma vontade, sempre activa, em modificar as manifestações visíveis deste mundo em prol da consciencialização da solidão e das regalias que esse estado pode promover.

Se em Rilke entendemos a arte como procura e caminho certo para a vida solitária e bem aventurada, a obra de Giacometti coloca-nos mais perto da compreensão gerada e estimulada pela prática artística — sob o ponto de vista do escultor e de Genet que o observa.

Genet, tendo em conta a importância da observação para a prática artística, refere repetidamente o valor que Giacometti atribuía ao olhar: “é preciso valorizar”¹²; qualquer que seja o objecto de foco da nossa visão, é preciso ver a singularidade que confere autenticidade às coisas, é preciso estar disponível, atento, investir na disciplina do olhar, deixar aparecer aquilo que torna único cada homem e cada objecto. A prática e o processo de Giacometti enquanto homem e artista, e numa relação indissociável, direccionou o pensamento de Genet para a mudança de paradigma que a solidão poderia constituir no mundo, e suas relações, se a adoptássemos e praticássemos com naturalidade. Tendo isto em conta, diz-nos:

Julgo que nem uma única vez na vida ele encarou os seres ou as coisas com olhos de desprezo. Tudo se lhe depara na mais preciosa solidão. [...] Como se a tristeza e a solidão delas fossem comparáveis à tristeza e solidão de um homem disforme que, subitamente nu, visse exposta a deformidade, ao mesmo tempo oferecida ao mundo para assinalar solidão e glória suas. Inalteráveis.¹³

¹² GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 54.

¹³ *Ibidem*, p. 55.

A obra de Giacometti reivindica a solidão, enaltece o isolamento dos objectos, valoriza a procura da presença única e singular que se encontra em cada ser e em cada coisa. Toda a sua obra evoca esta procura, direccionando-se não só em torno do homem, como para com todos os objectos. Giacometti reconhecia preciosismo na solidão porque a considerava indissociável da singularidade, tomava-a como o ponto mais representativo da essência dos homens e das coisas e reconhecia na exposição desse ponto a *glória inalterável* de nos confrontarmos com a diferença e igualdade simultânea comum a todos os homens. Considerando a persistência que se instalou com o propósito de ocultar a singularidade, Genet propõe esse ponto substancial como detentor daquilo que confere beleza ao homem e que lhe permite reconhecer beleza nas coisas que lhe são exteriores.

Na origem da beleza está unicamente a ferida, singular, diferente para cada qual, escondida ou visível, que todos os homens guardam dentro de si, preservada, e onde se refugiam ao pretenderem trocar o mundo por uma solidão temporária mas profunda. [...] A arte de Giacometti parece querer revelar essa ferida secreta dos seres e das coisas, para que ela os ilumine.¹⁴

Giacometti procurou com o seu trabalho revelar o ponto secreto dos seres e das coisas, por acreditar que este constituía a verdadeira beleza. Para isto levou a cabo um processo que lhe permitia aceder à singularidade a partir do isolamento. Procurava isolar cada ser e cada coisa e deixar extrair dessa observação a substância que, depois de representada através da prática artística, constituía a força anímica da sua obra.

Esta vontade de querer revelar a ferida secreta dá-se como consequência da forçosa ocultação que se fazia sentir. Por tomar a vida solitária tornou-se hábil no reconhecimento da solidão alheia; a solidão era para si condição merecedora de respeito. Entendia que toda a beleza emanava daí e que compreender a solidão, em todo o seu espaço expandido, era uma condição incontestável para a *vida boa*. Por notar o estado do mundo das aparências visíveis, e por tê-lo como principal causador do desfasamento da realidade e consequente ocultação dos *pontos singulares* do homem, concentrou o seu trabalho em noticiar a singularidade que conseguia extrair através da observação atenta e isolada. Esta forma de observação mantinha o olhar de Giacometti imune ao impacto das solicitações exteriores ao objecto de foco da sua

¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

visão, o que tornava a sua observação mais fecunda do que aquela que se havia instalado no mundo das aparências visíveis.

Por *mundo das aparências visíveis* consideramos as solicitações exteriores que atribuem significações prévias à experiência efectiva das coisas. Como já fora visto no capítulo anterior, estas solicitações podem constituir um desfasamento que nos afasta da verdadeira compreensão das coisas. A permanência das solicitações exteriores traz consigo a distração e coloca cada vez mais distantes os motivos fundamentais do homem que se procuram recuperar. À semelhança de Rilke, também Giacometti e Genet notaram o perigo que isto poderia constituir para o usufruto das capacidades críticas e emotivas do homem. Deparam-se com a forma abrupta com que estas deturpações tendem a instalar-se, o que as torna ainda mais difíceis de serem modificadas e combatidas. Assim, para se desvincular totalmente desse tipo de observação, Giacometti procurou libertar-se de qualquer forma de *olhar* que compreendesse a premeditação. Através da arte procurou representar exactamente aquilo que via, não recorrendo a nada que pudesse desvirtuar a sua forma de acesso às coisas. Para melhor compreendermos o seu método, debrucemo-nos sobre a seguinte citação de Genet:

Penso que o olho, e a seguir o lápis, de Giacometti, ao abordarem os objectos despojam-se da mínima premeditação servil. A pretexto de nobilitar – ou aviltar, conforme a moda – Giacometti recusa depositar sobre o objecto a mais leve tinta – delicada, cruel ou tensa – humana.¹⁵

Este processo de Giacometti, neste caso direccionado para a observação e representação dos objectos, excluía qualquer imposição de motivos exteriores ao objecto que visassem facilitar a apreensão das formas conforme as modas estabelecidas pelos homens. Ou seja, Giacometti não procurava de forma alguma atribuir às suas criações motivos que simpatizassem com a identificação humana, cingia-se exclusivamente a dar noticia da sua própria apreensão do objecto não procurando amenizar ou agudizar o resultado final.

Tal como fora visto no primeiro capítulo, recuperando a primeira citação de *Notas sobre a melodia das coisas* que nos dizia que para reconhecer o homem era necessário isolá-lo, também Giacometti tomou esta premissa para o seu trabalho. A

¹⁵ *Ibidem*, p. 68.

obra de Giacometti é resultado do olhar isolado que dirige às coisas para assim conseguir apreendê-las com assertividade. Para Genet, este isolamento é um esforço que exige a refutação histórica. Considera requerer excepcional esforço não ver a história sem que com isto nos tornemos “numa espécie de eterno presente, mas antes vertiginosa e ininterrupta corrida do passado para o futuro, oscilação de extremo a extremo sem repouso”.¹⁶ Isto é, para o sucesso deste método é necessário que se cortem todos os vínculos exteriores para assim se conseguir recuar e avançar no tempo sem comprometer aquilo que retiramos da experiência primeira. Não se pretende abolir o conhecimento que nos chega pela história mas sim refutá-lo dando privilegio à nossa própria experiência dos acontecimentos. Para isto, é preciso que se analise caso a caso, objecto a objecto, isolando-o dos demais. Nesta medida, fortalece-se a solidão como forma de acesso ao mundo, procurando o que resta ao homem, e o que se altera na sua observação, se não houver vestígios. Em suma, o que se pretende com o isolamento é aceder às “específicas e únicas significações”¹⁷ de cada acontecimento ou existência. Como nos diz Genet:

Nenhum rosto vivo facilmente se revela, e contudo basta um pequeno esforço para descobrir-lhe o significado. Penso – arrisco eu –, que o importante é isolá-lo. Só quando o meu olhar o destaca de tudo em redor, só quando o meu olhar (a minha atenção) impede esse rosto de se confundir com o resto do mundo evadindo-se numa infinidade de significações cada vez mais vagas, exteriores a si, ou quando, pelo contrário, obtenho a necessária solidão pela qual o meu olhar recorta o mundo, então somente o significado desse rosto – pessoa, ser ou fenómeno – afluirá, condensando-se. Quero eu dizer, o conhecimento de um rosto, a pretender-se estético, tem que refutar a história.¹⁸

Giacometti trabalhou neste sentido. Através do empenho que disponibilizou à disciplina do olhar, conseguiu atribuir às suas criações uma estética que refutasse a história. Assim, conseguiu salvaguardar nos objectos artísticos que criou o ponto singular que retirou da sua observação. Desta forma, conferiu-lhes *vida* por manter intacta a singularidade do objecto.

¹⁶ *Ibidem*, p. 41.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

Em *Notas sobre a melodia das coisas*, Rilke diz-nos que “a arte que acolhermos sempre com mais vontade [...] é a que se assemelha à vida e que, no seu sentido exterior, é *verdade*”.¹⁹ Esta citação fortalece a afirmação de Genet de que as estátuas em bronze de Giacometti nos parecem familiares. Por ter trabalhado visando noticiar a singularidade das coisas e para isto ter recusado qualquer premeditação servil, as suas esculturas relembram-nos a própria vida porque a singularidade que elas noticiam é comum à singularidade que procuramos retirar da experiência do mundo — que se pretende verdadeira. Sobre as mulheres em bronze de Giacometti, Genet diz-nos:

O espaço vibra à volta delas. Nada permanece quieto. Talvez porque cada ângulo [...], cada curva, bossa, crista ou ponta quebrada do metal também não estejam em repouso. De cada um continua a emanar a sensibilidade que os criou. Nenhuma ponta, nenhuma aresta que corte ou rasgue o espaço, nada está morto.²⁰

Pelo rigor da sua observação, que o acompanhou em todo o trabalho, conseguiu efectivar a solidão necessária para conceber as suas criações de acordo com o ponto singular e solitário que permite a transformação dos objectos em arte. À semelhança daquilo que propõe Wittgenstein quando nos diz que a obra de arte nos obriga a ver o objecto da perspectiva correcta, porque nos faz isolar o objecto e vê-lo em toda a sua singularidade objectual, assim, “na ausência da arte, o objecto é apenas um fragmento da natureza”.²¹ Desta forma, entendemos que aquilo que atribui o *valor* artístico aos objectos é algo representativo da essência do artista, algo *imaterial* do domínio da estética e, como tal, das sensações, mas passível de ser transmitido para a matéria. Wittgenstein diz-nos também que ao artista é concedida a observação do mundo *sub specie aeterni* — sob o ponto de vista da eternidade o que justifica o pensamento de Genet de que é necessária a refutação histórica para garantir o sucesso da observação, porque retirando ao objecto o seu contexto histórico-temporal —, conseguimos aceder-lhe visando a eternidade. Isto é, prescindimos da temporalidade a ele associada e sem o tempo medido podemos concebê-lo de acordo com a ilimitação da eternidade, o que torna mais clara e objectiva a apreensão objectual do referente

¹⁹ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p. 24.

²⁰ GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 50/51.

²¹ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e Valor*, Edições 70, Lisboa, 2000, p. 18.

em questão.

Giacometti procurou com a sua prática perpetuar este tipo de observação e, assim, tornou-se capaz de reconhecer a singularidade, que faz corresponder à solidão, e representá-la na sua obra. Por acreditar que a beleza se encontra nesse ponto solitário, existente em todos os homens, reconhecia beleza em toda a existência e, dessa forma, reconheceu que nos é possível amar todas as coisas, mesmo apesar da fealdade e malvadez. Acerca desta relação entre a singularidade solitária, a beleza e o amor, Genet diz-nos:

Um olhar apenas, demorado ou fugaz, preso ao meu, revelador. É o mesmo que possibilita o homem ser amado apesar da fealdade e da malvadez, permite que até amemos estas. [...] O olhar de Giacometti vira isso há muito, e no-lo restitui. Digo o que sinto: julgo que o manifesto parentesco das suas figuras está nesse ponto precioso onde o ser humano reaverá quanto tem de mais irreduzível: a solidão de ser seguramente igual a tantos outros.²²

Assim, entendemos que na solidão se encontra aquilo que torna todos os homens iguais uns aos outros, sendo que, aquilo que difere é a essência da singularidade de cada um; mas se todos têm em si singularidade, então a ela corresponde a *comunidade*.

Tanto Genet, como Giacometti e Rilke, encontram na solidão uma forma de disciplina condutora ao estado ascético, sendo no sentir solitário que se sentem mais capazes de integrar um estado *uno*, mais próximo da *vida* e da *verdade*. Reconheceram na solidão a forma de *bem viver* e um indicio de *boa saúde*. Como já fora visto, a observação fundamentada na solidão, sob o ponto de vista artístico, garante a clareza da apreensão do objecto. O mesmo é possível para a observação do mundo. Citando novamente Wittgenstein: “A obra de arte é o objecto visto *sub specie aeternitatis*; e a vida boa é o mundo visto *sub specie aeternitatis*. Tal a conexão entre arte e ética”.²³ Esta observação mostra-nos a importância de estender a observação artística para a observação de todos os acontecimentos do mundo, relacionando, assim, a estética e a ética — a arte e vida.

²² GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 31.

²³ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cadernos 1914-1916*, Edições 70, Lisboa, 2004, p. 123.

Giacometti, por se ter despojado “da mínima premeditação servil”²⁴, por não ter a pretensão de corresponder a modas e formas de abordagens artísticas pré-estabelecidas, por se recusar em depositar nas suas criações os afloramentos humanos convenientes à contemplação, que se pretende estética, assegurou a sua solidão e a sanidade da contemplação daquilo que corresponde ao *seu mundo*.

Que respeito pelos objectos. Cada um tem beleza própria porque é único, possui o insubstituível. Mas não se trata de arte social, a arte de Giacometti, só por ele estabelecer laços sociais entre objectos – o homem e as suas secreções –, será antes uma arte de vagabundos superiores, a tal ponto puros que apenas o reconhecimento da solidão de cada ser e de cada objecto os uniria.²⁵

²⁴ GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 68.

²⁵ *Ibidem*.

3. A solidão de expurgar as aparências

A obra de Alberto Giacometti sugere-nos um constante movimento de purgação, movido por uma consciência da solidão como fonte de garantia para uma boa observação. Quando falamos em constante purgação, referimo-nos ao esforço que manteve para não deixar que as solicitações exteriores corrompessem o seu próprio acesso aos objectos e ao mundo. Assim, o processo purgativo relaciona-se com a luta constante para garantir a apreensão do mundo *sub specie aeterni*. A sua obra impõe o isolamento dos objectos e a abolição dos contextos históricos e exteriores que lhes conferem significações que nada importam para a verdadeira apreensão formal. O seu trabalho é reflexo da íntima relação que procurava estabelecer com os objectos que escolhia para referentes das suas criações. Disponibilizava-lhes toda a sua atenção a fim de assim conseguir aceder ao ponto correspondente à singularidade objectual e, desta forma, conseguir fazer desaparecer tudo o que excede ou subverte a identidade do objecto. Este ímpeto pelo isolamento surge como resposta ao excesso de manifestações visíveis do mundo e ao perigo que estas constituem para a forma como nos relacionamos com ele.

Notando o ruído que as solicitações exteriores podem constituir, ao primeiro passo, corresponde calar esse ruído, retirando o objecto desse contexto para que este possa ser entendido na sua singularidade, para que ele possa ser livre de tudo o que lhe é exterior. Por se dar conta da indisponibilidade instalada que impede este tipo de apreensão, Genet mostra-nos a sua descrença na acção do homem face à modificação do mundo das aparências visíveis:

Qualquer homem poderá talvez sentir uma espécie de mágoa, ou pavor, ao constatar como o mundo e a sua história se mostram entregues a um inelutável movimento, sempre expansivo, que só motivos cada vez mais grosseiros modificam as manifestações visíveis desse mundo. E o mundo visível é como é, nunca através da nossa acção chegaremos a transformá-lo noutra. Nostálgicos, porém, sonhamos um universo onde o homem em vez de agir tão furiosamente sobre a aparência visível, se aplique no destruí-la, não apenas negando a acção, mas despojando-se o bastante para

pôr a nu o ponto secreto, dentro de si, a partir do qual seja possível aventura humana outra.²⁶

Apesar de se mostrar incrédulo na possível mudança do estado do mundo das aparências visíveis, encontra na arte alguma esperança em providenciar ao homem a *aventura*. Isto porque vê na arte o exercício constante de expurgação e, assim, despojando o excesso encontra-se o essencial. Ao essencial corresponde o *ponto secreto* que Genet considera capaz de gerar novas aventuras ao homem. A arte permite um acesso ao mundo partindo das variadas formas que este apresenta. Procura trabalhar segundo o ponto secreto encontrado naquilo que constituem as manifestações visíveis do mundo, a fim de as apreender e noticiar através desse mesmo ponto, o que permite absorver esses acontecimentos como únicos e singulares. Assim, através da arte, é possível recuperar a capacidade de nos surpreendermos com o mundo mas, para isso acontecer, é preciso garantir a singularidade de cada acontecimento para assim se conseguir reestruturar o impacto nocivo que as aparências visíveis ganharam sobre o homem. Isto é, o objecto artístico é também uma manifestação visível mas é uma manifestação visível do poder estético do homem, das suas sensações. Mas, aquilo que se instituiu como manifestações visíveis do mundo, e aquilo que Genet sonhava que o homem se aplicasse em destruir, é a visibilidade gratuita que não apela às sensações e à interacção do homem com o mundo, tornando-o distraído e comprometendo a capacidade crítica e genuína da sua contemplação estética. Este estado das aparências visíveis é que deve ser expurgado. Acontece que, por nos encontrarmos num mundo onde prevalecem noções e conceitos prévios à experiência, é-nos difícil aceder às coisas visando uma apreensão delas partindo da experiência estética individual e, assim, acabamos por não nos demorar na absorção das coisas por assumirmos previamente tudo.

Giacometti viveu a sua vida afastando-se disso, isolou-se para poder isolar, escolheu a sua singularidade e procurou captar a singularidade das coisas. Quando se escolhe a apreensão livre e individual a solidão ganha. Expurgando as aparências acede-se à vida solitária e à constatação de que não há ainda solitários suficientes que se apliquem na precisa modificação do rumo das aparências visíveis.

Para Genet a vida solitária não designa “estatuto de miséria mas secreta

²⁶ *Ibidem*, p. 17.

soberania, nem profunda incomunicabilidade mas conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade intocável”.²⁷ A solidão não constitui miséria porque através dela enriquece-se a absorção dos acontecimentos do mundo. Também não designa incomunicabilidade porque fortalece a genuinidade dos laços que se podem criar pela interacção humana, ao mesmo tempo que mantém a singularidade intocável por ser esta o meio pelo qual nos relacionamos com o mundo. Isto é, a singularidade representa a identidade do homem, sempre única. Como tal só partindo dela é possível existir interacção autentica, sendo que uma interacção que não preveja a singularidade de todas as partes não pode ser, no seu extremo, genuína.

Esta maneira de *estar* no mundo implica que se procure entender o que está à nossa volta na ausência de vestígios e, assim, escolher a singularidade por oposição ao perigo que pode constituir a visão generalista de um acontecimento, como uma renúncia da categorização privilegiando a variedade da *unidade*.

Giacometti procurou com a sua obra lembrar-nos que todas as coisas podem e devem ser vistas como únicas. Aquilo que se propôs fazer através da arte era noticiar pelo desenho e modelação as características únicas possíveis de encontrar em tudo, independentemente do referente que se escolha. Usemos como exemplo uma cadeira: o esforço no qual nos devemos concentrar será em observá-la o suficiente para que nos consigamos esquecer que olhamos uma cadeira e partindo daí começarmos a experimentá-la como objecto único, atentando na forma, construção, material, cor, textura, e todos os pontos que tornam único aquele objecto, apesar de continuar a ser uma cadeira e de existir uma categoria para esse tipo de objectos. O mesmo rigor se espera da observação do homem, como nos diz Genet:

Só quando o meu olhar o destaca de tudo em redor, só quando o meu olhar (a minha atenção) impede esse rosto de se confundir com o resto do mundo evadindo-se numa infinidade de significações cada vez mais vagas, exteriores a si, ou quando, pelo contrário, obtenho a necessária solidão pela qual o meu olhar o recorta do mundo, então somente o significado desse rosto – pessoa, ser ou fenómeno – afluirá, condensando-se.²⁸

²⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁸ *Ibidem*, p. 27.

À semelhança deste tipo de observação, proposto por Genet e testemunhado pela obra de Giacometti, também Rilke, notando o desfasamento característico da noção de observação com a qual nos temos vindo a familiarizar diz-nos que “olhar alguma coisa é algo tão maravilhoso e tão pouco conhecido”²⁹ e, citando Rilke novamente:

Quando olhamos algo, estamos totalmente voltados para fora, mas, justamente quando estamos mais concentrados nesse olhar, parecem suceder em nós coisas que ansiaram não ser observadas, e enquanto se desenrolam em nós, intactas e estranhamente anónimas, *sem nós*, o seu significado desenvolve-se no objecto exterior, na forma de um nome convincente, forte, o seu único nome possível. E, por meio desse nome, de maneira jubilosa e respeitosa reconhecemos o evento no nosso íntimo, sem nem sequer tocá-lo; e compreendemo-lo no mais total silêncio, inteiramente de longe, sob o signo de algo ainda há pouco alheio e já no momento seguinte alheado de novo.³⁰

A solidão possibilita esta apreensão das coisas porque só o usufruto solitário de um acontecimento permite o acesso à própria intimidade. Mas pode acontecer que, por indisponibilidade, distração, ou por vontade própria, não se queira apreender intimamente as coisas. Se nos centrarmos nas relações que o homem mantém com os seus semelhantes, pode acontecer que, por alguma razão, se queira excluir a intimidade desse processo, o que não permite que a apreensão dos motivos que seguram a interacção humana sejam consumados. Ao excluirmos a intimidade facultamos a omissão da mesma. Rilke relaciona as relações fundadas neste princípio de omissão com o Teatro e a incompletude. Em *Notas sobre a melodia das coisas*, diz-nos que o teatro tenta dizer como considera a vida, “não o individuo e o seu repouso ideal, mas o movimento e o comércio de vários”.³¹ Como tal, foca-se no geral desconsiderando o individual. O que acontece no teatro é que se limita a colocar as pessoas próximas umas das outras mas não numa interacção genuína.

²⁹ RILKE, Rainer Maria, *Da Solidão e da Doença, sobre a Morte e sobre a Vida*, B Large, s/l, 2009, p. 83.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p. 9.

Tentam alcançar-se uns aos outros através de palavras e gestos. Quase deslocam os braços, porque os gestos são demasiado curtos. Esforçam-se interminavelmente por atirar sílabas uns aos outros, mas são maus jogadores, que não conseguem apanhar a bola. E assim passam o tempo curvados e à procura – tal como na vida.³²

Esta forma de relação deve também ser expurgada, evitando que a vida imite o teatro e desviando a concentração nos gestos curtos e nas sílabas ensaiadas. Por não estarmos ainda à vontade em mostrar a singularidade do íntimo, recorremos ao teatro e trazemo-lo para a, suposta, vida real. Desta forma, acreditamos mantermo-nos seguros do possível desconforto que pode surgir da exposição ao mundo da singularidade. Esquecemo-nos que o teatro imita a vida e não o contrário. Confunde-se a solidão com a incomunicabilidade, acredita-se que a revelação do íntimo pode produzir o afastamento e desvincular as relações que nos esforçamos por manter. Por medo de levar uma vida sozinha afastamos a vida solitária, por as tomarmos como uma e a mesma coisa. Assim, procura-se assegurar a comunidade sem considerar primeiro a individualidade. Rilke propõe o contrário. Partindo da individualidade ganhasse o acesso à comunidade e a manutenção da mesma passa por nunca desvirtuar a individualidade primeira: “se não fosse o que sou, seria indestrutível. Sendo o que sou, e sem reservas, a minha solidão reconhece a vossa”.³³ Ao revelarmos o que *somos*, e sem reservas, conseguimos reconhecer o que *são* os outros, porque todas as trocas que se fizerem segundo esta premissa serão bem sucedidas no que diz respeito à honestidade e à consideração da solidão do *eu* e dos *outros*.

Não encontrando motivo para viver de outra forma que não a que considere o *eu* como portal de relação para com o mundo, escolhe-se a vida solitária. Aqueles que preferiram a solidão ao teatro e a experiência ao prévio, sucumbem à ambivalência característica deste estado solitário. Se por um lado se retira beleza de todas as coisas e acontecimentos que fluem do exercício natural da nossa singularidade, porque como já fora visto com Genet é da singularidade que brota a beleza, e se isto dá ao homem a felicidade de reconhecer prazer em coisas que, á partida, não o teriam de imediato, por outro lado, também o oposto pode acontecer. Isto é, tomando a vida solitária como uma vida assente nos valores estéticos que dão primazia às sensações, então, há

³² *Ibidem*.

³³ GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999. p. 68.

que ter em conta a vastidão de sensações que o homem pode experienciar. Assim, também a dor, o pavor e a mágoa são experienciados segundo a mesma natureza com que experienciamos o prazer e a beleza; assim se traduz a ambivalência da vida solitária.

Neste sentido, e debruçando-nos numa outra perspectiva sobre alguém que também reconheceu a solidão, Fernando Pessoa, n' *O Livro do Desassossego*, diz-nos que “o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa”³⁴. O homem reage com maior automatismo aos sentidos, posicionando a absorção intelectual dos acontecimentos num lugar mais tardio. Assim, reagir aos sentidos é prova de que estamos sensibilizados para o facto de que o mundo e seus acontecimentos são responsáveis por provocar reacções. Assim, se reagimos é porque o mundo fez com que reagíssemos. Se o homem tende a criticar porque sente, mais do que porque pensa, então, para enriquecer a crítica e a reacção deve-se procurar equilibrar as duas formas de resposta ao mundo: a sensação e o pensamento, como uma procura da uniteralidade entre a estética e a ética. Isto exige, como pede a capacidade crítica, uma avaliação singular de todos os acontecimentos que nos rodeiam, a fim de conseguirmos responder aos estímulos do mundo de acordo com a estética e ética que formulam a nossa singularidade. Para isto, é preciso que se despenda a atenção e rigor para que a observação dos acontecimentos, de acordo com o que anteriormente definimos como *observar*, seja conseguida. Pessoa, por ter trabalhado no sentido de explorar a sua capacidade crítica face ao mundo, diz enquadrar-se naquela “espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, não vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado”³⁵. Isto é, não considera só a sua singularidade, como senha de acesso ao mundo, mas, também, todas as outras singularidades que habitua o mundo. Estar à margem de alguma coisa implica que saibamos quais as situações que nos fazem escolher *ser* marginais. Assim, *estar sempre na margem*, como Pessoa diz ter estado, exige uma consciência muito presente de que se quer *estar à margem*. De outra forma tal não faria sentido.

Importa agora, analisar o significado de Decadência para melhor compreender o que está em jogo na escolha do homem pela marginalização. Recuperando as

³⁴ PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, Porto, 2012, p. 49.

³⁵ *Ibidem*.

palavras de Rilke, que nos diz que para reconhecer o homem é preciso isolá-lo, estar à margem não é mais do que isso. Assim, se o que importa é reconhecer o homem, isolando-o para reconhecer nele, novamente, os motivos fundamentais da existência humana e se este caminho deve partir da individualidade, então, a consciência dela precisa de ser sempre activa. Se esta é a condição primeira para a vida solitária, é de toda a importância vermos a definição de Decadência proposta por Pessoa:

Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa soma de animais, fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida. O coração se pudesse pensar pararia.³⁶

Não sabemos se a vida solitária, tal como a temos vindo a definir, é de facto uma escolha ou se para alguns será uma condição. Ao que parece, ela traz consigo a perda da inconsciência, o que, para Pessoa, se traduz, também na perda do fundamento da vida. Ao considerarmos a ambivalência, anteriormente mencionada, podemos relacionar esta visão de Pessoa com a ambiguidade que os sentidos podem promover. Se o facto de nos surpreendermos com os acontecimentos do mundo pode tornar a nossa estadia nele mais bela, esses mesmos acontecimentos podem, igualmente, torná-la mais penosa. Porque se trata de um acesso ao mundo através de valores estéticos e, como tal, assente nas sensações, estando disto conscientes, sabendo que nos podemos surpreender, consciencializamo-nos disto e, assim, corremos o risco de perder a inconsciência. Para Pessoa este facto é causador de um grande mal, porque, no seu extremo, pode constituir também a perda da capacidade de nos surpreendermos verdadeiramente. Porque sabendo que nos é possível surpreender com tudo, porque tudo é singular, então, de alguma forma, passamos a prever a surpresa, o que faz com que percamos o automatismo dos sentidos. Isto mostra a ambivalência que vem da consciência da *alma* ou singularidade. Se em Rilke encontramos o homem solitário como capaz de produzir “muitos e enfáticos gestos e palavras inacreditavelmente grandes”³⁷, em Pessoa reconhecemos o mesmo mas considerando também a outra face que a vida solitária pode constituir:

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p. 7.

Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo sabê-lo, porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na abstracção do homem, nem sabendo mesmo que fazer dela perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma, a contemplação estética da vida. E, assim, alheios à solenidade de todos os mundos, indiferentes ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente à sensação sem propósito, cultivada num epicurismo subtilizado, como convém aos nossos nervos cerebrais.³⁸

Se não relacionarmos o motivo de ter alma com a vida religiosa, nem com a abstracção do homem, porque como já fora visto a vida solitária faz-nos ficar à margem e daí resulta uma espécie de hiper-consciência que impede a abstracção, então resta como motivo a contemplação estética da vida. Se a alma corresponde à singularidade e é ela que nos faculta a contemplação estética, tendo em conta o que o excesso de consciência desse facto pode constituir, é possível que para alimentar e dar motivo à alma, sucumbamos à futilidade da sensação sem propósito para tranquilizar os nervos cerebrais e desculpabilizar a consciência que temos deles. Isto é, sabendo que as sensações alimentam a alma e que convêm ao intelecto, corremos o risco de nos refugiarmos nelas sem propósito ou de sermos por elas consumidos.

Não tomando nada a serio, nem considerando que nos fosse dada, por certa, outra realidade que não a das nossas sensações, nelas nos abrigamos, e a elas exploramos como a grandes países desconhecidos.³⁹

Ao nos relacionarmos com o mundo através da contemplação estética vamos coleccionando sensações que com a passagem do tempo já reconhecemos, associamos e até denominamos. Isto não exclui o carácter único de cada experiência mas, acedendo ao mundo esteticamente, passamos a procurar determinados tipos de sensações; preferimos, habitualmente, uma sensação agradável a uma que cause desconforto. Se considerarmos a ideia de perfeição, em cada experiência procuramos ficar mais perto dessa ideia porque a ela associamos qualquer coisa plena e completa que ansiamos por experienciar. Assim, trazemos para a vida, para o motivo de ter alma, o alcance dessa plenitude. Ainda que ninguém possa afirmar tê-la experienciado na sua totalidade, até porque é uma ideia, não escapamos à frustração de não a encontrar:

³⁸ PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, Porto, 2012, p. 49.

³⁹ *Ibidem*, p. 50.

Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estéticas será a daquilo que escrevemos. Mas imperfeito é tudo, nem há poente tão belo que não o pudesse ser mais, ou brisa leve que nos dê sono que não pudesse dar-nos um sono mais calmo ainda. E assim, contempladores iguais das montanhas e das estátuas, gozando os dias como os livros, sonhando tudo, sobretudo, para o converter na nossa íntima substância, faremos também descrições e análises, que, uma vez feitas, passarão a ser coisas alheias, que podemos gozar como se viessem na tarde.⁴⁰

Apesar dessa procura, estendida às montanhas e às estátuas, e aos belos poentes que nos lembram que existem mais belos ainda, não é pessimismo reconhecer que não pode haver perfeição; neste sentido, Pessoa diz-nos que esta atitude nada tem de trágico e tomá-la dessa forma seria um “exagero e um incômodo”.⁴¹ Também nos diz que a obra própria será sempre aquela que esteticamente experienciaremos de forma mais insegura, porque se a obra é a singularidade tornada matéria, ao experienciar esteticamente algo feito por nós próprios, existirá sempre um conflito de sensações. Ainda assim, considera ser esta a melhor forma de distração enquanto se espera a diligência. Se há pouco vimos que o excesso de consciência poderia comprometer a experiência, se nos mantivermos distraídos a responder materialmente às nossas sensações, recuperamos a capacidade de ser surpreendidos. Assim, Pessoa considera a vida uma estalagem onde precisa de se demorar até estarem determinadas as diligências.

Para todos nós descera a noite e chegará a diligência. Gozo a brisa que me dão e a alma que me deram para gozá-la, e não interrogo mais nada nem procuro. Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem também.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁴¹ *Ibidem*, p. 51.

4. Considerações sobre a morte e o isolamento

Em *Notas sobre a melodia das coisas*, Rilke afirma que “todos os conflitos e erros nascem de os homens procurarem os seus elementos comuns neles, em vez de os procurarem em coisas atrás deles, à luz, na paisagem do início e na morte”.⁴²

Como já fora visto anteriormente, o processo de expurgação das aparências visa a recuperação dos motivos fundamentais do homem como plataforma para atingir uma *interacção* sustentada por aquilo que constitui a *singularidade humana*, a fim de, com isto, se encontrar a *comunidade*. Isto é, encontrar o *ponto comum* que substancia a *humanidade* e a difere das outras formas de existência. Visto isto, e de acordo com a citação de Rilke acima mencionada, apela-se à *paisagem do início*, correspondente aos *motivos mais primitivos do homem*, à *morte* como certeza única e *interrupção* da estadia do homem no mundo que se quer plena, e à *luz* para garantir clareza à passagem. O recurso de Rilke a estes motivos pretende a orientação do homem para a vivência assente nos pontos que garantem a comunidade. Assim, a procura desenha-se na recuperação dos elementos prévios a nós representativos da condição humana. Desta forma recorreremos à morte, não que esta seja só condição humana mas porque associada aos outros elementos do homem, como o pensar e o sentir, a ética e a estética, e devido à consciência humana acerca da sua finitude, pode constituir hostilidade e assim afectar a estadia do homem no mundo. Assim, analisaremos a morte do ponto de vista simbólico e estético e faremos a distinção entre a morte na obra de Rilke e na obra de Giacometti.

A morte, pelo seu carácter oculto e pela finitude corpórea a ela associada, tem sido estudada do ponto de vista simbólico. Conceitos como a passagem, a renovação, transformação, e ascensão do plano visível à invisibilidade, têm vindo a definir a morte simbolicamente. No *Dicionário de Símbolos*, encontramos a morte como experiência traduzida na ascensão do espírito face à matéria; simbolicamente para que o espírito ascenda, o corpo não tem necessariamente que sucumbir; isto é, correspondendo o ânimo à invisibilidade e o corpo à visibilidade, o corpo funciona como suporte da alma e matéria facilitadora da experimentação do mundo. Quando dizemos que, simbolicamente, na ascensão do espírito o corpo não tem que sucumbir,

⁴² RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p. 26.

referimo-nos à transformação dos motivos visíveis em invisíveis. Desta forma, relacionamos a morte com os motivos mais primitivos do homem pois a ela corresponde a invisibilidade e, como tal, as substâncias humanas que não podem ser traduzidas na visibilidade, como o privilégio da sensação e do pensamento experienciado sempre de forma única por cada homem. Assim chegamos a outro conceito simbólico da morte: a renovação. À semelhança do apelo de Rilke para que voltemos a reconhecer o homem, a renovação visa esse reconhecimento que precisa de ser feito e, assim, trazer de novo a importância dos motivos invisíveis para a humanidade.

A importância da morte foi também notada e abordada por Genet em *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Genet propõe-nos o povo dos mortos como destinatário da obra de Giacometti. Os mortos a que se refere não possuem as características simbólicas que descrevemos em cima, embora a escolha da morte como destinatário seja usada como sensibilização para os mesmos motivos que levaram Rilke a relacioná-la com a renovação e reconhecimento da humanidade. Assim, em Genet, temos por povo dos mortos todos aqueles que passam distraídos pela vida e que sustentam o estado das manifestações visíveis que se pretendem expurgadas. Genet acredita no poder da arte para restabelecer os valores invisíveis que tendem a ser perdidos. Encontrou na obra de Giacometti, pelo seu processo de isolamento e captação da singularidade objectual e humana, a robustez artística que considerava necessária para modificar a forma de relação do homem com as aparências visíveis. Neste sentido, diz-nos ser preciso “uma arte não fluida, antes pelo contrário, muito dura e dotada do estranho poder de penetrar os domínios da morte”⁴³, caracterizando a obra de Giacometti como tal. Quando nos fala em penetrar os domínios da morte, refere-se aos mortos como aqueles que se encontram mortos sem nunca terem conhecido a vida. Assim, faz corresponder aos mortos todos os homens que não acedem ao mundo através da sua singularidade e que ocultam o ponto secreto de onde sucede a beleza da interacção humana. Desta forma, a obra de Giacometti destina-se ao povo dos mortos “para que essa multidão anónima veja agora tudo quanto não pôde ver em vida, agarrada que estava aos ossos”.⁴⁴ Podemos relacionar este povo com aqueles a quem Rilke se dirige quando nos diz que ao solitário

⁴³ GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 26.

⁴⁴ *Ibidem*.

pertence a tarefa de fazer “o anúncio da vida nova, isto é, comunicá-la igualmente aos que não assimilaram os gestos através do seu próprio ímpeto e das suas forças”.⁴⁵

Depois de definirmos o que constitui a morte em *Notas sobre a melodia das coisas* e em *O estúdio de Alberto Giacometti*, passaremos agora para outra obra de Rilke, *As Elegias de Duíno*. Nesta obra, bastante mais tardia do que *Notas sobre a melodia das coisas*, e pelo seu tom elegíaco associado à lamentação e à morte, revelam-nos novas particularidades além daquelas, já vistas, que a direccionam para a recuperação dos motivos do homem. Nas *Elegias*, encontramos novamente o movimento de ambivalência descrito com Pessoa no capítulo anterior mas agora estendido para a compreensão da morte e vida como conceitos da mesma paisagem. Encontramos esta afirmação nas próprias palavras de Rilke ao esclarecer os motivos principais que impulsionaram a criação das *Elegias*:

Nas Elegias, e partindo dos mesmos dados, a vida volta a ser possível, passa aqui até por aquela definitiva afirmação [...] A afirmação da vida e morte constitui uma única e mesma coisa nas “Elegias”. Reconhecer uma sem a outra seria — e é isso que aqui se experimenta e exalta — uma limitação que acabaria por excluir tudo o que é infinito. A morte é o lado da vida que está diante de nós e que nós não iluminamos [...] A verdadeira Forma da vida cruza ambos os campos, o sangue da grande circulação passa por ambos: não há nem um Aquém nem um Além, mas sim a grande Unidade.⁴⁶

Nas Elegias compreendemos a morte como a parte da vida que não nos é possível contornar, para que isto não constitua hostilidade precisamos de a entender em unidade com a vida e procurar celebrar a espera pela diligência visando atingir cada vez mais invisibilidade. Ou seja, como vimos anteriormente, a invisibilidade é a força oposta das aparências visíveis. Se o domínio do invisível está simbolicamente associado à morte e renovação, então, procurando trazer cada vez mais invisibilidade para a vida, estamos a trabalhar no sentido de uniformizar as duas forças.

Também Rilke reconhece no trabalho artístico as possibilidades necessárias para efectivar a vida e morte em ambivalência continua. Reconhecendo a forma hostil com que encaramos a finitude, vê na arte o preciso trabalho de transformação capaz de resolver a ansiedade e desconforto associado à morte. Com isto, não se espera que

⁴⁵ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p. 25.

⁴⁶ RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, p. 12.

a morte deixe de nos constranger, mas, sim, que a saibamos integrar juntamente com a vida, procurando ter as duas como referências aos dois planos que integram a humanidade: plano visível e invisível. Se por um lado Rilke mostrava uma apreensão da morte em comunidade com a vida, sendo que isto torna a apreensão dela mais ligeira, ou pretende tornar, por outro, mostra-nos a sua dificuldade em entendê-la quando se trata de uma morte precoce e abrupta.

Neste sentido, o poema independente “Requiem por uma Amiga”, escrito a propósito da morte precoce da pintora Paula Modersohn-Becker, reflecte a dificuldade de Rilke em absorver a irreversibilidade da morte como interrupção não voluntária de um trabalho que se espera contínuo. Por notar o impacto intensificador que a prematuridade atribui ao processamento de uma morte, e centrando-nos agora neste caso específico da morte da pintora amiga, Rilke relaciona a dificuldade deste acontecimento com a imposição de uma despedida tão juvenil e que não se deixava adivinhar. Assim, centra o acontecimento para si próprio e dá-nos notícia da culpa que advém de não conseguir libertar a memória daqueles que morreram, impedindo assim a transformação do acontecimento e aprisionando-o ao impacto inicial. Quando falamos da libertação da memória não nos referimos a um esquecimento mas antes à actuação da memória como um marco e não como um pesar. Nesse sentido se justifica a transformação:

Pois é culpa, se alguma coisa for culpa: não multiplicar a liberdade da coisa amada por toda a liberdade que em si próprio possa ser encontrada. Onde nós amamos, apenas temos isto: deixarmo-nos; pois prendermo-nos não custa e nem sequer é preciso sabê-lo. [...] Amar é estar só, e os artistas pressentem muitas vezes no seu labor que devem transformar aquilo que amam.⁴⁷

Se amar é estar só, então, é-nos possível continuar a amar apesar da morte, desta forma asseguramos a perpetuação da memória e experienciamos a simultaneidade entre a vida e morte ou entre o amor que trespassa morte. A transformação da qual Rilke nos fala é essa mesmo, transformar a morte de acordo com o princípio do amor que se manteve quando as duas partes ainda eram vida.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 133.

A escolha deste excerto pretende mostrar a importância da libertação das formas de amor que prevêm a possessividade, sendo que, após uma morte acostumamo-nos a ser invadidos por um sentimento de perda que dificulta a transformação do acontecimento. Assim, Rilke sugere-nos que libertemos a coisa amada a fim de a continuar a amar. Desta forma permitimos dar continuidade a esse amor em vez de nos aprisionarmos à hostilidade do acontecimento.

Mesmo considerando a imprevisibilidade dos acontecimentos, e ainda que isto seja do conhecimento de todos, continuamo-nos a surpreender com as circunstâncias mortuárias. Apesar de experienciarmos a morte há tanto tempo quanto experienciamos o mundo, ela continua a apresentar-se como um acontecimento exterior a ele. Se há mortes mais fáceis de serem transformadas, como a morte que chega com velhice, a morte da pintora escapa à naturalidade da transformação, por ser precoce, por interromper a obra e, principalmente, por ter morrido a trazer a filha à vida. Desta forma, Rilke compara a sua experiência de outras mortes com esta nova experimentação que o confunde e que resiste a ser transformada.

Eu tenho mortos, deixei-os afastarem-se e fiquei surpreendido ao vê-los tão consolados, tão depressa à vontade nesse estarem mortos, tão justos, tão diferentes do que era a sua fama. Só tu voltas; tocas-me, erras, queres ir contra algo para que a tua presença soe e te atraia. Oh, não me tires o que tão lentamente aprendi.⁴⁸

Neste excerto, podemos ver como o luto de Rilke se mantém ainda preso ao mundo visível, o uso de verbos como *voltar*, *errar*, *ir*, *soar* e *atrair* remetem-nos para um carácter material que habitualmente não relacionamos com a imaterialidade da morte. Assim, quase em tom de prece, pede à amiga que se deixe ficar entre os mortos de modo a não perturbar aquilo que tem vindo lentamente a apreender acerca da morte. Talvez também possamos relacionar a dificuldade sentida por Rilke, bem como o uso de verbos que exigem presença e movimento corpóreo, com a visceralidade que circunstanciou esta morte. Por ter cedido o seu corpo para poder dar vida à filha e por este não ter suportado o impacto do parto, esta morte vincula-se a uma violência física que testa os limites da mulher: “morreste, como outrora as mulheres morriam, morreste antiquadamente na casa aquecida a morte das

⁴⁸ *Ibidem*, p. 117.

parturientes que de novo se querem fechar e já não podem”.⁴⁹ A assimilação desta morte tem um impacto mais hostil porque além de nos confrontar com a arbitrariedade dos acontecimentos, também ilustra aquilo que anteriormente vimos sob o ponto de vista simbólico mas que agora foi a razão pela qual se deu a morte, isto é, a simultaneidade entre a vida e a morte aqui protagonizada pela mulher que gera vida e morre ao libertá-la de si.

Este poema, apesar de dedicado à pintora, é também uma reflexão sobre todos aqueles que morreram jovens, assim como “uma meditação sobre a morte, a vida e a arte”.⁵⁰

Maria Teresa Dias Furtado, no prefácio das *Elegias* e referindo-se ao poema “Requiem por uma Amiga”, tece considerações sobre o impacto desta morte em Rilke. Por ser esta uma morte precoce, e por ser a morte de uma artista, a noção que Rilke havia constituído para a coexistência entre a vida e a morte foi abalada: “a morte da amiga constitui uma perda real, pois o facto de ser prematura interrompeu um trabalho de transformação, tal como o poeta entende a actividade artística”.⁵¹ Por acreditar no trabalho artístico como fonte de transformação, e nisto como um processo continuo e inesgotável, a morte veio desvincular esse trabalho encerrando-o abruptamente. No final do poema, após demonstrar todo o seu desconforto por não conseguir libertar-se da estranheza da interrupção forçada do trabalho, pede à amiga que o ajude mantendo-se morta de modo a não o perturbar.

Pois algures existe uma antiga inimizade entre a vida e a grandeza da obra. Que eu a reconheça e a diga: ajuda-me. Não voltes. Se puderes suportá-lo, fica morta entre os mortos. Os mortos estão ocupados. Porém ajuda-me, de modo que isso não te distraia, como o mais longínquo muitas vezes me ajuda: dentro de mim.⁵²

Este poema, mesmo sendo uma criação independente, antecipa questões presentes nas *Elegias*, tais como “a distinção ou a quase indistinção entre a vida e a morte”⁵³, que em “Requiem por uma Amiga” adquirem a sua máxima expressão, a morte precoce e a interrupção de um trabalho.

Dada a simultaneidade que se pretende entre a vida e a morte, Rilke nas

⁴⁹ *Ibidem*, p. 129

⁵⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 135.

⁵³ *Ibidem*, p. 30.

Elegias questiona-se sobre como seria a existência humana na ausência da condição da morte.

A eterna corrente consigo arrasta incessantemente todas as idades, através destes dois domínios, e o seu som a ambos se impõe. Afinal, de nós já não precisam aqueles que tão cedo nos foram arrebatados, suavemente se vai perdendo o gosto pelo que é terreno, tal como ao crescer nos desprendemos da doçura do peito materno. Mas nós, que de tão grandes mistérios necessitamos, nós para quem o luto é tão frequentemente a fonte de feliz amadurecimento —: poderíamos sem eles existir?⁵⁴

Os dois domínios a que se refere correspondem à visibilidade e à invisibilidade; o gosto pelo terreno representa o gosto pelo visível que com a morte e o luto se vai perdendo. A pergunta de Rilke pretende saber se nos seria possível perder o gosto pelo terreno se não existissem mortes e de que forma é que isso comprometeria a nossa forma habitual de aceder ao mundo. Isto é, não tendo o constrangimento da temporalidade, de que forma actuaríamos no mundo? Na 8ª Elegia diz-nos que o homem está sempre em despedida, ao contrário do animal que, apesar de também ele condicionado pela morte, se relaciona como se tivesse tudo pela frente. A nossa consciência da morte transfere-se para a forma como experienciamos o mundo. Mas se ela não existisse, e não fosse fonte de feliz amadurecimento, será que procuraríamos a invisibilidade, ou prescindiríamos dela?

Voltemos agora ao excerto do início deste capítulo que nos dizia que o artista pressente que deve transformar aquilo que ama. Para isso centremo-nos novamente na obra de Giacometti para melhor compreender o sentido da transformação do ponto de vista artístico.

A transformação em Giacometti tem que ver com a modificação das aparências visíveis, sendo a arte uma manifestação visível, a mudança que se pretende é na forma de concepção artística. Giacometti recusou modas, ligeirezas e nobilitações porque lhe interessava representar o homem e os seus objectos tal como os via, acreditando que os afloramentos humanos são excessos inconsequentes que desvirtuam e afastam a capacidade crítica do homem e, como tal, a procura da singularidade dos fenómenos e acontecimentos através da arte corresponde à forma

⁵⁴ *Ibidem*, p. 43.

pela qual é possível modificar o estado das aparências visíveis.

Neste sentido, e por também reconhecer o perigo para o qual as aparências nos levam, Genet encontra na obra de Giacometti a potencialidade capaz de auxílio e de efectivação. Uma arte que por enaltecer a solidão do homem e dos objectos é reveladora de um conhecimento que tem vindo a ser descurado pela excessiva importância dada aos motivos exclusivamente visíveis. Nesta medida, Genet afirma ser preciso uma arte que não se deixe adaptar aleatoriamente a todas as formas, que não se preocupe com glórias futuras, mas que se mova nas dinâmicas do início dos tempos, do fim dos tempos e da eternidade. Assim se afirma a obra de Giacometti, por se centrar na recuperação dos motivos primitivos do homem, presentes desde o início dos tempos, ela “transmite ao povo dos mortos o conhecimento da solidão de todos os seres e de todas as coisas, solidão, nossa mais certa glória”.⁵⁵ É na arte que se encontra a esperança cativa e intemporal, de uma unificação assente nas fundações da solidão e dos motivos primitivos do homem.

Na sequência deste desejo por uma arte capaz de despertar os mortos e de lhes mostrar o conhecimento da solidão, manifestou-se a curiosa vontade de Giacometti em enterrar uma das suas estátuas, isolando-a do tempo e colocando-a num espaço que não o do homem vivo, legando-a aos mortos, permitindo-lhe a partilha de morada com a terra e a extensão de um anonimato que contraria a temporalidade. Talvez este estado *anónimo* ao qual a escultura é submetida quando enterrada, fortalecida pela ideia da morte que o processo de enterro evoca, seja só possível de ser adquirido debaixo da terra, onde não há ar que promova a humanidade mas há substância que promove a vida. Se analisarmos isto do ponto de vista simbólico, a morte indica aquilo que desaparece na inelutável evolução das coisas, o que também está ligado à simbologia da terra. A morte é uma espécie de introdutora nos mundos desconhecidos; o que mostra a sua ambivalência, assim como a da terra, e a aproxima dos ritos de passagem. O seu carácter de *revelação* e *introdução* concede-lhe a libertação das forças negativas e regressivas, e desmaterializa e liberta as forças ascensionais do espírito.

O desejo de Giacometti, de carácter fortemente simbólico, em isolar uma das suas esculturas e deixá-la à mercê da terra e do acaso, estrutura à afirmação de Genet de que “as estátuas de Giacometti se retiraram – abandonando as margens – para o tal

⁵⁵ GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 26.

lugar secreto, impreciso e indescritível, que faz o homem, ao refugiar-se aí, mais precioso que o resto do mundo”.⁵⁶ Não importa, então, se algures no tempo a escultura seria desenterrada mas, sim, a transformação que resultaria do contacto da escultura com a terra. No segundo capítulo vimos de que forma o isolamento garantia a observação artística de Giacometti. Com esta situação temos o processo contrário, isto é, em vez de isolar para depois representar, no caso da estátua enterrada ela é isolada para ser esculpida pela terra, para ser passível de receber as modificações formais que a terra e a falta de ar provocam. Em vez de retirar ao objecto as solicitações que lhes são exteriores, estaria a retirar o objecto do mundo exterior, salvaguardando-o do mundo das aparências visíveis e colocando-o num espaço que não as prevê. Desta maneira, também estaria a assegurar que essa escultura nunca pertenceria à rede do mundo das aparências visíveis, o que é demonstrativo da sua visão acerca do estado actual da arte. Mais do que a exposição da obra, Giacometti interessava-se principalmente pela intimidade do processo artístico. Mostrava uma preferência pelo caminho processual, que não desvaloriza a obra consumada mas que dá primazia ao que acontece com o processo e que, de alguma forma, termina com ele. A observação dos referentes fortalece a criação, mas a contemplação da obra pronta parece apresentar-se como algo já esgotado, do ponto de vista do artista, por já ter reunido toda a singularidade que o processo criativo permite. Assim sendo, não causava incómodo a Giacometti fazer celebrações fúnebres às suas esculturas.

Esculpir uma estátua e enterrá-la vai contra todo o valor expositivo intrínseco à arte, o que nos faz reequacionar o papel do espectador. A exclusão da obra é simultânea à exclusão do observador, e isto pode ser visto como uma expressão de discordância com aquilo que se instituiu como forma de observação. Giacometti, se tivesse de facto enterrado uma das suas estátuas (e não sabemos se o chegou a fazer), excluía o observador porque afastava a obra do mundo visível mas não lhe retiraria o valor artístico que a constituiu. A obra continuaria a existir embora não visasse a contemplação. Caso isto tenha de facto acontecido, e não tenha sido partilhado com ninguém, a morte da estátua acaba por ser simultânea à morte de Giacometti, pois sendo o único conhecedor do paradeiro da estátua, a sua morte colocá-la-ia em suspenso e garantir-lhe-ia o anonimato. Isto demonstra uma preocupação em resguardar as suas obras, que são testemunho da sua visão, da rede confusa das

⁵⁶ *Ibidem*, p. 59.

aparências visíveis. Na ausência da exposição a arte centra-se na singularidade do processo. Deve-se a esta descridibilização pela noção instituída de espectador, do ponto de vista da arte, que Genet, acerca da observação das estátuas de Giacometti, nos diz que estas aparentam dirigir-se a nós não para nos contemplarem mas para nos trespassarem.

As estátuas dir-se-ia pertencerem a uma idade defunta, descobertas depois da noite e do tempo – que as trabalharam com inteligência – as haverem corroído dando-lhes o ar doce e duro da eternidade que passa. Ou então saíram do forno, resíduos de terrível cozedura: extinta a labareda, deve ser isso que resta. E que labareda!⁵⁷

Por outro lado, existe uma outra maneira de pensar a vontade de enterrar uma estátua. Se considerarmos o carácter comemorativo das cerimónias fúnebres, vemos que também essas cerimónias correspondem a um dos rituais mais primitivos do homem. Desta forma, enterrar uma estátua corresponde já a uma recuperação dos motivos capazes de modificar as aparências visíveis.

Neste sentido, do ponto de vista simbólico, o carácter ritualista e ascensional das celebrações fúnebres, que de certa maneira corresponde à fixação da última morada em terra, evoca uma ascensão a um novo plano não terreno. Se pensarmos nas civilizações antigas podemos fazer corresponder esse plano à morada dos deuses. Tendo isto em conta é possível relacionar o destinatário da obra de Giacometti — o povo dos mortos — com a aparência das suas estátuas, deusas que velam os mortos. Para Genet, as esculturas de mulheres de Giacometti assemelhavam-se a deusas por terem o corpo mais humano do que o rosto. Se Giacometti procurava captar a singularidade dos seus modelos e se modelou mais humanamente o corpo do que o rosto é porque talvez tenha encontrado no rosto as expressões significativas da singularidade e invisibilidade a que se propôs representar. Sobre a forma de representação de Giacometti, Genet diz-nos o seguinte:

O dorso destas mulheres é com certeza mais humano que o próprio rosto. A nuca, os ombros, a zona dos rins, as nádegas, parecem moldados/modelados mais

⁵⁷ *Ibidem*, p. 38.

amorosamente que a cara. Visto a três quartos deve ser o vaivém da mulher à deusa o mais perturbante. Emoção por vezes insuportável.⁵⁸

Com esta imagem das esculturas femininas como divindades, quando relacionada com outra afirmação de Genet de que “as estátuas (as mulheres) de Giacometti velam um morto”⁵⁹, e considerando o impulso funerário de Giacometti, podemos recorrer ao poema de Alberto Caeiro “A Ricardo Reis” para melhor entender as afinidades entre as estátuas e as deusas, sob o ponto de vista da condição divina.

Também sei fazer conjecturas.
Há em cada coisa aquilo que ela é que a anima.
Na planta está por fora e é uma ninfa pequena.
No animal é um ser interior longínquo.
No homem é a alma que vive com ele e é já ele.
Nos deuses tem o mesmo tamanho
E o mesmo espaço que o corpo
E é a mesma coisa que o corpo.
Por isso se diz que os deuses nunca morrem.
Por isso os deuses não têm corpo e alma
Mas só corpo e são perfeitos.
O corpo é que lhes é alma
E têm a consciência na própria carne divina.⁶⁰

No poema encontramos a razão pela qual aos deuses é concebida a vida eterna. O facto do corpo e alma serem uma e a mesma coisa assegura-lhes a vitalidade permanente pois, sendo unos, não prevêem as consequências do desgaste físico e emocional e, desta forma, o corpo e a alma garantem-se a si próprios pela intemporalidade. As mulheres de Giacometti arrebatam os mortos por serem criações resultantes da procura do ponto que constitui a vida, a *singularidade*. Assim, podemos entender a observação de Genet sobre a passagem do estado de vigília à morte.

No seguimento dessa observação, acerca da vigília à morte, podemos também

⁵⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ PESSOA, Fernando, Poesia de Alberto Caeiro, Assírio e Alvim, Lisboa, 2009.

encontrar em Rilke considerações sobre a temática do velório. Rilke encontra nos rituais fúnebres um potencial significativo para entender a ideia de comunidade. Em *Notas sobre a melodia das coisas* fala-nos sobre o que acontece quando um grupo de gente se reúne para celebrar a vida de alguém que morreu:

Parentes que se reencontram junto ao leito de morte de um ente verdadeiramente querido. Cada um vive esse momento mergulhado nas recordações que tem dele. As suas palavras cruzam-se, sem que saibam umas das outras. As suas mãos perdem-se na primeira confusão. – Até que a dor atrás deles alastra. Sentam-se, afundam a testa e calam-se. Sobre eles, um rumor semelhante ao de uma floresta. E estão próximos uns dos outros, como jamais. Caso contrário, se não houver uma dor profunda que torne os homens igualmente silenciosos, um ouve mais, outro menos, da poderosa melodia do pano de fundo. Muitos já nem a ouvem.⁶¹

Ao analisarmos este excerto do poema, entendemos que aquilo que propicia a escuta, além do motivo de fundo pelo qual todos se reuniram, é também uma dor profunda que faça com que todos os homens fiquem em silêncio tornando-se aptos para ouvir a melodia. A morte como propiciadora da escuta da comunidade contribui para a afirmação de Genet de que só motivos cada vez mais grosseiros são capazes de modificar as aparências visíveis. Neste caso, Rilke fala dum elemento da invisibilidade, a música e mais especificamente a escuta, o que faz com que as aparências visíveis não sejam só modificadas como também transformadas em invisibilidade.

N’*As Elegias*, Rilke volta a fazer referência ao velório pela capacidade deste acontecimento em potenciar o acesso à invisibilidade:

Acaso não vos surpreendeu nas áticas estelas funerárias a contenção dos gestos humanos? Não pousavam amor e despedida nos ombros tão levemente, como se fossem feitos de matéria diferente da nossa? Recordai-vos das mãos suavemente apoiadas sem pressão, ainda que nos torsos haja força. Senhores de si, cientes: este é o nosso limite, isto é nosso — tocarmo-nos assim; os deuses é que nos comprimem com mais força. Mas é próprio dos deuses.⁶²

⁶¹ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p.14.

⁶² RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, p. 51.

A invisibilidade deste acontecimento é orientada pela mesma invisibilidade atribuída ao amor e à despedida que, por serem do domínio do invisível parecem-nos feitas de outra matéria que não a nossa, a *matéria visível humana*. Nesta medida, recorrendo ao carácter de invisibilidade destas sensações humanas, Rilke relembra ao leitor que essa invisibilidade, que parece *matéria diferente da nossa*, é não só nossa como também constitui o nosso limite. Assim, a interacção humana através dos elementos invisíveis é um limite ao qual podemos chegar e com ele modificar o excesso de visibilidade que trazemos para as relações com o mundo. Por isso, diz-nos que *tocarmo-nos assim*, ou interagirmos segundo esse princípio, é *nosso*. Ao considerarmos isto entendemos que este tipo de interacção está em *nós* e que deve ser recuperada.

Neste sentido, na primeira Elegia, Rilke diz-nos que “desconhecemos o contorno do sentir: apenas sabemos o que do exterior lhe dá forma”.⁶³ Isto significa que nos acostumámos a procurar formas visíveis que demonstrem a invisibilidade, não da mesma maneira que a arte o faz mas trazendo para as nossas relações a visibilidade como forma de garantia.

Se voltarmos a *Notas sobre a melodia das coisas*, vemos que a impossibilidade de tradução visível daquilo que os velórios evocam é, precisamente, o que faz reunir as condições necessárias para que se escute a melodia: “*a* de uma hora marcante e *a* de um grupo de gente que nela se encontra”.⁶⁴

Como exemplo daqueles que compreendem a morte, sem para isso precisarem desta experiência fúnebre, Rilke apresenta-nos as crianças. Diz-nos que por não terem ainda a disposição de um adulto face ao tempo medido, encontram-se resgatadas do constrangimento da temporalidade. Desta forma, relacionam-se com o mundo mais livremente do que aqueles que consideram o tempo.

Rilke fala-nos da altura da infância como um lugar em que “havia mais do que somente passado e em que o futuro não estava ainda à nossa frente.”⁶⁵ Define o crescer das crianças vinculado com a ansiedade de se ser depressa grande, por não

⁶³ *Ibidem*, p. 61.

⁶⁴ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p.15.

⁶⁵ RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, p. 65.

⁶⁵ *Ibidem*.

saberem o que é a vida adulta e por amor “àqueles que mais nada tinham além de já serem grandes.”⁶⁶ Mais do que compreenderem a morte, as crianças vivem da maneira que seria necessária ao homem adulto para deixar de ser constrangido pela morte, elas aproveitam os dias sem terem percepção do tempo e por isso não podem por ele ser surpreendidas negativamente. Ao relembrar os dias da infância diz-nos: “no nosso solitário andar, alegrávamo-nos com tudo o que dura, no espaço intervalar entre o mundo e os brinquedos, num lugar que desde o início fora criado para o puro acontecer”.⁶⁷ Estas considerações sobre a infância, presentes nas *Elegias*, apresentam-nos as crianças como seres solitários que não distinguem ainda o *eu* do resto do mundo, ao mesmo tempo que também não prevêm a temporalidade e, como tal, não têm a morte como um acontecimento hostil. São conhecedoras da morte porque não sentem por ela qualquer constrangimento, o que faz com que a *transformação*, de que falámos no início deste capítulo, esteja já, no caso das crianças, realizada. Neste sentido, no prefácio das *Elegias*, Maria Teresa Dias Furtado diz-nos o seguinte:

A criança que ainda não distingue categoricamente o seu eu das coisas e o mundo interior, ilimitado, da sua fantasia da realidade exterior, está tão próxima do modo de existência “aberto” como o herói que vigorosamente quer e actua e os que morreram jovens que fascinam Rilke porque passam de um estado ainda próximo do das crianças, portanto ainda sem habituação ao “mundo interpretado”, directamente para a morte.⁶⁸

Por esta razão é que as mortes precoces constituem este extremo impacto para Rilke, pois a prematuridade da morte, nestes casos, interrompe um estado que ainda contém a felicidade solitária do puro acontecer típica das crianças:

Quem saberá mostrar uma criança, no seu estar? Quem a coloca entre os astros e lhe põe na mão a medida da distância? Quem molda a morte dessa criança, em pão escuro, que endurece —, ou lha deixa dentro da redondez da boca, como se fosse o interior de uma bela maçã?... Entendemos facilmente um assassino. Mas não isto: ela

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 25.

conter assim tão suavemente a morte, a morte por inteiro, ainda *antes* da vida, e não ser má, é indescritível.⁶⁹

Assim, através dos excertos comentados neste capítulo, entendemos a morte e a arte como condutoras da bem aventurança e catalisadoras da melodia que se pretende comum.

Em Genet encontramos a morte como destinatário da obra de Giacometti, correspondendo essa ao povo distraído e adormecido, estagnado na pura visibilidade. Em Rilke compreendemos a morte como um acontecimento que deve ser transformado para que deixe de representar hostilidade. Noutro sentido, também nos propõe a morte e seus rituais como forma de acesso à escuta comum. Reconhecemos, também, a ambivalência entre a vida e morte e, atendendo ao ponto de vista simbólico, como se pode experienciar a morte em vida e o contrário, o que torna os limites desta ambivalência pouco determinados e favoráveis à transformação.

É certo ser estranho não mais habitar a terra, não mais agir conforme o que mal acabáramos de aprender, não mais dar às rosas, e a todas as outras coisas identicamente promissoras o significado do humano futuro; não mais ser o que se tinha sido em infinitamente angustiadas mãos, e abandonar até o próprio nome, como se fosse um brinquedo quebrado. É estranho não mais desejos desejar. Estranho, passar a ver sem conexão, disperso pelo espaço, tudo o que antes tinha unidade. Estar morto é laborioso e cheio de recomeços, até que aos poucos nos apercebamos da eternidade. – Mas todos os vivos cometem o erro de fazer distinções demasiado rígidas.⁷⁰

A propósito da morte de Genet, Giacometti diz-nos que a morte nunca lhe pareceu uma coisa gloriosa, “mesmo quando a santidade adere à pele e ao coração como um destino a cumprir, como uma peste.”⁷¹ Numa dedicatória fúnebre a Genet, presente em *O Estúdio de Alberto Giacometti*, escreveu o seguinte:

E, poucos foram aqueles que souberam conviver com o seu próprio inferno. A admiração que tenho pela obra e pelo homem que, humildemente, conheceu esse

⁶⁹ *Ibidem*, p. 65 e 67.

⁷⁰ RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, p. 43.

⁷¹ GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio Alvim, Lisboa, 1999, p.9.

lugar de treva que é o do condenado à morte esperando a execução, exige todo o ouro do meu silêncio. À bientôt Jean, où même le jour il fait nuit.⁷²

⁷² *Ibidem.*

5. Da visibilidade à invisibilidade

À semelhança do processo de *expurgação das aparências* como factor condutor da *solidão*, e da *morte* como *catalisadora* em função da permanência da *melodia comum*, também as esculturas de Giacometti evocam na sua materialidade essa transformação. O seu processo artístico-criativo não se dirige, exclusivamente, nem termina, com a captação do ponto substancial da essência humana e objectual. Para atribuir forma às esculturas, Giacometti usava o método directo em gesso; a modelação era concebida através da adição e subtracção de gesso a uma estrutura prévia que garante sustentabilidade e lança os traços fundamentais do objecto usado como modelo. O gesso é comumente associado a um material de transição da escultura; a sua potencialidade plástica faz dele um material propício a esboços e testes de captação de forma e detalhe. A componente aquosa do gesso não lhe garante a mesma resistência e sustentabilidade associada aos ditos materiais nobres da escultura, como a pedra, o bronze e a madeira. Desta forma, o gesso habitualmente corresponde à experiência primeira que serve depois de transição para outro material de propriedades mais definitivas. Sabemos que Giacometti tinha predilecção pelo gesso, usando-o recorrentemente para a captação e análise formal do referente, mas foi o bronze que garantiu a continuidade e permanência da esculturas de Giacometti como as conhecemos. Esta transmutação de materiais, que, por si só, evoca já, ainda que descomprometidamente, uma espécie de transformação, reforça o movimento de expurgação das aparências que Giacometti direccionava para todas as fases do seu trabalho — até depois de captada e garantida a forma final.

Depois da apresentação primeira, em gesso, as esculturas eram submetidas a um novo processo, passando pela confecção de moldes, depois passadas a cera e pelo fogo chegavam a bronze, ganhando uma nova e final apresentação. Este processo que, simbolicamente, conta com o fogo como elemento purificador, relaciona-se com a questão de Genet acerca do que resta ao homem expurgadas que sejam as aparências. Neste caso, o que resta às esculturas extinta a labareda e efectivado o bronze.

Como já fora visto anteriormente, a propósito da reflexão de Genet, de que as esculturas de Giacometti foram trabalhadas pela noite e pelo tempo que as corroeram

“dando-lhes o ar doce e duro da eternidade que passa”⁷³, podemos relacionar simbolicamente esta reflexão com as características do bronze e da transmutação sofrida pela matéria. A aparência das estátuas de Giacometti implicam o trabalho do fogo para que depois de derretida a matéria possam definir a dureza e consistência características do bronze, à semelhança dos processos alquímicos de transmutação.

Apesar da dureza da matéria, as esculturas de Giacometti não se deixam aprisionar pela solidez do bronze. Por intermédio do fogo, as estátuas ganham ânimo, como se precisassem da queimada para se purgarem da sua primeira apresentação e ganharem uma nova, mais pura e definitiva. Acerca da passagem dos gessos para bronze, Genet diz-nos o seguinte:

Eu não diria que elas ganham, mas sim que o bronze ganhou. Pela primeira vez na vida o bronze acaba de triunfar. As suas mulheres são uma vitória do bronze. Sobre o próprio bronze, creio.⁷⁴

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o bronze representa a incorruptibilidade e a imortalidade. Metal eminentemente sonoro, possui uma grande ambivalência de sentido. Se por um lado é a voz do canhão, e isto permite uma associação à guerra e ao material bélico, por outro é a voz dos sinos das catedrais, o que lhe confere uma força transcendente do domínio da invisibilidade e da escuta. Isto faz-nos relacionar o *bronze*, pela sua *sonoridade* e características simbólicas, com a ideia de *melodia* presente em Rilke. Essa ambivalência entre a luta terrena e a ascensão transcendente parece ilustrar os passos processuais que até agora temos vindo a definir. Assim, temos, do ponto de vista simbólico, o bronze como metal representativo da separação da condição terrestre e da incorruptibilidade, o que podemos relacionar com a transformação, que tem vindo a ser evocada, das aparências visíveis como causa do desfasamento da interacção do homem com o mundo. Isto é, o bronze simbolicamente representa o sentido da transformação pretendida.

A relação simbólica e processual entre o bronze e o fogo pode ser, também, analisada de acordo com a imagem de Rilke sobre os altares ardentes. Em *Notas sobre*

⁷³ GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p.38.

⁷⁴ *Ibidem*, p.22.

a melodia das coisas, fala-nos desses altares como manifestações resultantes da *pura interação*:

Quando duas pessoas estão praticamente ao mesmo nível, não precisam de falar sobre a melodia das suas horas. Esta é o seu elemento e é-lhes comum. Está entre elas como um altar ardente e alimentam-lhe a chama sagrada, timidamente, com as suas sílabas raras.⁷⁵

Por *verdadeiramente juntas*, ou em *pura interação*, entendemos uma relação fundada nos princípios da singularidade como forma de acesso ao homem, ao mundo e aos acontecimentos. Depois de termos visto a importância da vida solitária para a fortificação da singularidade, podemos dizer que quando duas pessoas se encontram na pura interação é porque ambas compreenderam a solidão primeiramente.

Mais uma vez, encontramos em Rilke o auxílio de situações de carácter comemorativo e ritualista para evocar a ideia de comunidade. A ambiência imagética criada por Rilke para abordar este tipo de questões que não têm ainda tradução destina-se a tornar mais claro ao leitor aquilo que, apesar da invisibilidade, se pretende alcançar. Assim, a descrição poética deste tipo de imagens torna o leitor mais familiarizado com a temática que se pretende tratar. Desta forma, compreendemos que a permanência de um altar ardente garante-se pela combustão da pura interação.

Para este fim, importa ter distinguido os dois elementos da melodia da vida na sua forma primitiva; temos de pôr a nu o rumorejante tumulto do mar e extrair dele o ritmo do ruído das ondas, e ter isolado, na confusa rede da conversa quotidiana a linha viva que traz as outras. É preciso pôr lado a lado as cores puras para aprender a conhecer os seus contrastes e as suas afinidades. É preciso ter esquecido o Muito por amor ao Importante.⁷⁶

Por reconhecer a dificuldade instalada em compreender e recuperar os elementos primitivos do homem, em *Notas sobre a melodia das coisas*, Rilke diz-nos haver duas formas para contornar o constrangimento da invisibilidade que dificulta o despertar do homem para a bem-aventurança da pura interação:

⁷⁵ RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011, p.16.

⁷⁶ *Ibidem*.

Ou os homens se erguem e com muitas palavras e gestos desconcertantes tentam dizer como viviam antes, ou eu não mudo nada nos seus feitos profundos e eu próprio digo estas palavras: Aqui está um altar sobre o qual arde uma chama sagrada. Podem ver o seu brilho nos rostos destas duas pessoas.⁷⁷

Ou os homens se lembram dos motivos fundamentais humanos e os recuperam trazendo-os para o acontecer, fazendo isto por auto-criação, ou então só criando imagens como a de Rilke é que é possível pensar sobre este tipo de questões do domínio da invisibilidade. Em seguida, ao considerar as duas hipóteses, diz-nos que a última lhe parece “única artisticamente”⁷⁸ pois nada se perde do que de substancial acontece na presença do altar ardente, se for ele próprio a descrevê-lo aos que não o vêem “de tal forma que todos o vejam e creiam na sua presença”.⁷⁹ Como consequência desta descrição, Rilke acredita que “bastante mais tarde, involuntariamente, os espectadores acabarão por ver a coluna de chamas”⁸⁰ sem que seja preciso acrescentar mais nenhuma explicação.

Temos assim, novamente, a ideia de fogo como elemento purificador e símbolo da renovação pela transformativa. Esta ambivalência do fogo como elemento de potencialidades destrutivas e catárticas, simultaneamente, permite-nos relacioná-lo com a ideia de Anjo em Rilke. Citando Maria Teresa Dias Furtado, no prefácio da 2ª edição de *As Elegias de Duíno*:

Na sua análise poética da condição humana, Rilke serve-se dum método com longa tradição no domínio antropológico: afirmar o que é pelo que não é, ou seja, para dizer o que é o homem recorre-se a um processo indirecto, referindo aquilo que o homem não é. No quadro da tradição cristã ocidental, as imagens opostas mais adequadas para esse efeito, na medida em que os pólos da natureza composta do homem — ser criatura e ser espírito — neles se tornam mais evidentes, são o animal e o anjo.⁸¹

O animal e o anjo são figuras centrais das Elegias que nos ajudam a definir os dois planos existentes, o plano da visibilidade e o da invisibilidade. Ao plano da visibilidade pertence a criatura, ao plano da invisibilidade pertence o anjo. O homem

⁷⁷ *Ibidem*, p.17.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 18.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, p. 24.

tem em si a capacidade de se mover em ambos os domínios. Acontece que tendemos a definir as formas de relação com os acontecimentos do mundo através do recurso excessivo à visibilidade, o que torna a parte invisível do homem cada vez mais frágil. A transformação pretende-se aí. Para melhor compreendermos o movimento dos dois planos e das duas figuras, citamos uma observação do prefácio das Elegias:

Estão livres das aporias da consciência humana: a cisão de toda a experiência do mundo em sujeito e objecto ou a quebra reflexiva de todas as vivências, o conhecimento doloroso, que confere insegurança a todas as relações com a vida, do carácter efêmero de todos os sentimentos, pensamentos e configurações e, por fim, da morte inexorável e eminente, a ameaça de zonas, tanto no eu como na Natureza, que nunca são completamente esclarecidas pelo pensamento e pela vontade. Isto porque tanto os animais como os anjos vivem — dum modo que ao homem apenas é acessível por instantes — no espaço aberto e livre e desse modo são realmente em sentido literal enfático: o animal, porque não tem consciência, habita vigorosamente o visível, o aqui e agora físicos; o anjo, por dispor de uma consciência infinita e desse modo existir vigorosamente no invisível.⁸²

Com isto, fazemos corresponder ao lado *invisível* todos os actos e afectos da singularidade humana na sua existência imaterial, e ao lado *visível* o mundo interpretado ou mundo das aparências visíveis. Desta forma, o anjo aparece como existência contrária à humana e como ressalva da importância que se deve dirigir ao lado invisível da vida, ao passo que o animal, por não ter consciência, corresponde também ao mundo visível mas não ao mundo interpretado.

Numa carta ao seu editor, Rilke, acerca do estado do mundo, diz que “a Terra não tem outra saída senão tornar-se invisível”⁸³ e que o trabalho que nos é devido fazer concentra-se na transformação do *visível* em *invisível*. Assim, apresenta-nos a figura do Anjo como representação de uma existência totalmente fundada nos domínios da invisibilidade. Embora o Anjo represente a transformação pretendida, ele é também mostrado como figura terrível capaz de provocar a morte dos homens. Esta ambivalência do anjo deve-se ao facto de, ao homem, não ser ainda possível atingir e viver em tamanha invisibilidade. De acordo com a poética de Rilke, a disparidade entre o anjo e o homem resulta num combate ao qual o homem tende a sucumbir.

⁸² *Ibidem*, p. 24.

⁸³ RILKE, Rainer Maria, *Os Sonetos a Orfeu*, Relógio D'Água, Lisboa, 2005, p. 189. Carta a Witold Hulewicz, 13 de Novembro de 1925.

Desta forma, diz-nos também que o anjo deseja a nossa destruição. O significado dessa afirmação pode ter uma ambivalência de sentido, isto é, talvez por destruição Rilke não se dirija à morte do homem mas sim à destruição do excesso de visibilidade e perda dos motivos invisíveis. Neste sentido, os ímpetos destrutivos do anjo visam a transformação do homem e não a morte dele. Acerca do confronto dos dois diz-nos o seguinte:

Se eu gritar, quem poderá ouvir-me, nas hierarquias dos Anjos? E, se até algum Anjo de súbito me levasse para junto do seu coração: eu sucumbiria perante a sua natureza mais potente. Pois o belo apenas é o começo do terrível, que só a custo podemos suportar, e se tanto o admiramos é porque ele, impassível, desdenha destruir-nos. Todo o Anjo é terrível.⁸⁴

Quando nos fala da mudez do seu grito dirigida aos anjos, refere-se à visibilidade ainda presente que impede a relação entre as duas figuras, a do homem e a do anjo. Se por um lado o anjo se apresenta como figura que excede o homem, pelo nível de invisibilidade superior ao humano, por outro, define os anjos como figuras das altas esferas e terríveis excessos da criação:

Mas se agora esse Arcanjo dos perigos, de detrás das estrelas, descesse até nós, um só passo que fosse, o nosso coração, pulsando violentamente, far-nos-ia perecer. Quem sois, afinal? Seres desde o início felizes, excessos da Criação, cumeadas, cimos no alvorecer de tudo o Criado —, pólen da floração divina, elos de luz, cadências, escadarias, tronos, espaços de puro ser, escudos de leite, tumultos de um deslumbrado sentir impetuoso e, de súbito, cada um é um espelho: e a sua beleza irreprimível de novo é recolhida no seu próprio rosto. Porém nós, ao sentir, desvanecemos-nos. Ai de nós, ao respirar nos extinguimos; de brasido em brasido vamos perdendo o nosso aroma.⁸⁵

Depois de apreendido o significado das figuras dos anjos na obra de Rilke, como anfitriões da *invisibilidade*, centremo-nos agora na figura do animal. O animal revela-se como a imagem da existência que não compreende a apreensão

⁸⁴ RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, p. 39.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 47.

conscienciosa dos acontecimentos, que não vive a temporalidade como o homem, que se move sem constrangimento por entre a efemeridade das coisas.

Em *Sonetos a Orfeu* encontramos a existência da criatura vinculada ao carácter ritualista presente na poética de Rilke, o que reforça o pensamento de Manfred Engel acerca da “metamorfose órfica”⁸⁶ levada a cabo nos *Sonetos a Orfeu*. Esta transformação, no caso dos *Sonetos*, protagonizada pela figura do animal, prevê a apreensão e reflexão sedimentadas no saber intuitivo condutor à metamorfose do *visível* em *invisível*.

No Soneto XX da Parte Primeira, aparece a figura do cavalo como uma existência em processo de transformação visando a consagração a Orfeu. Atribuímos a Orfeu o ensino da escuta, ou *do ouvido*, aos animais; assim, através de um sacrifício, o cavalo aceita a morte como consequência da visibilidade transformada que ocasionou a escuta.

Em tom de recordação, Rilke fala-nos sobre um dia de primavera em que, ao cair da noite, um cavalo foge da privação onde se encontrava, ferindo-se na peia dianteira com a estaca que o prendia, para se recolher nos prados e assim poder estar sozinho na noite livre. O animal, jorrando sangue, sente as manifestações do ferimento no seu galope tosco mas por ouvir o que Orfeu lhe ensinara, *sente as amplidões*⁸⁷, deixa-se consagrar pela oferta da sua própria imagem. Citando José Miranda Justo, autor do posfácio de *Sonetos a Orfeu*.

A primeira coisa que merece aqui ser observada é o próprio sentido da consagração. Consagra-se a Orfeu uma imagem que é uma recordação. (...) E essa imagem é consagrada a Orfeu precisamente enquanto aquele que ensinou às criaturas o ouvido. A consagração que aqui se fala é ela mesma já um acto ritual, litúrgico, situado fundamentalmente no domínio do audível e não tanto do visível.⁸⁸

A materialidade deste soneto acontece no *ouvir* e no *cantar* do animal o que torna a visibilidade efémera e fortifica o plano audível e invisível da recordação. O facto do animal *sentir as amplidões*, e por isso fugir para a noite do prado, faz-nos “ter a certeza de que haverá algo para ouvir que talvez não ouçamos, que talvez não tenhamos ainda ouvido, que talvez não possa sequer ser nomeado nas palavras do

⁸⁶ RILKE, Rainer Maria, *Os Sonetos a Orfeu*, Relógio D'Água, Lisboa, 2005, p. 190.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 51. Soneto XX, Parte Primeira

⁸⁸ *Ibidem*, p. 191.

poema”⁸⁹ mas, que ainda assim constitui ímpeto de resposta. Isto leva o leitor a uma indistinção visual que potencia o instalar da escuta “que se confunde radicalmente com o próprio sonorizar do viver animal”⁹⁰ —, *o seu cantar*. Assim, “consagrar a Orfeu é então o ritual de passagem para *dentro do cantar*, para dentro da própria vibração sonora”.⁹¹

Este sacramento do animal, sob a linguagem litúrgica da consagração, participa necessariamente da morte:

A recordação não se centra de facto na morte do animal, mas tudo indica que a sua passagem de animal humanizado, subjugado pelos homens, prisioneiro da economia da aldeia, ao espaço de liberdade das amplidões, à sua condição de animal-animal em comunhão com a vibração nocturna do prado, essa passagem implica um acto sacrificial no qual uma vida que, sendo prisioneira, é morte, se converte numa outra vida que é vibração uníssona do todo e que só pode ser alcançada por meio de uma morte que é então, afinal, metamorfose em vida.⁹²

Assim se justifica a emergência da transformação constante, o trabalho dispendido em converter o visível em invisível, ou audível e vibrátil, a dinâmica ambivalente que implica a atenção e o aniquilamento da distração amorfa e inconsequente. Em relação à actualidade temática dos poemas de Rilke, António Ramos Rosa considera que a obra do poeta, em especial as *Elegias*, são “uma crítica da civilização contemporânea, uma crítica da distração”⁹³ e é isso que torna a leitura de Rilke tão actual e significativa.

Podemos notar a emergência da transformação evocada por Rilke, de forma a salvaguardar o homem através da recuperação dos seus motivos fundamentais, com a leitura da 8ª Elegia retratada com a figura de *Alberto o invisível*. No poema aborda-se a forma como ensinamos, desde cedo, as crianças a olharem o mundo, sendo que essa forma é constituinte da distração e desfasamento que temos vindo a instalar ao nível da observação. Assim, temos Alberto como figura livre e animal em oposição ao homem que prescinde da liberdade ao relacionar-se só com o plano visível do mundo:

⁸⁹ *Ibidem*, p. 192.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, p. 192-3.

⁹³ RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, p. 17.

Com todos os olhos a criatura vê o Alberto. Só os nossos olhos estão como que ao contrário e envolvem-na toda como armadilhas em volta da sua saída livre. O que no exterior está, sabemos-lo apenas através da face do animal; pois já em pequena voltamos a criança e obrigamo-la a olhar para trás, para a Forma e não para o Alberto, tão profundo na fisionomia do animal. Liberto da morte. Nós vemo-la, só nós; o animal livre, pelo contrário, tem atrás de si o seu declínio e diante de si Deus e quando avança, avança para a eternidade, tal como jorram as flores.⁹⁴

Aqui encontramos a divergência entre a percepção do homem e da criatura. O homem nomeia fazendo correspondências semânticas a situações, o que implica uma apreensão generalizada e pouco profunda dos acontecimentos quando levada ao extremo; a criatura, por ser livre de constrangimentos, prescinde da nomeação e fecunda a sua existência de acordo com a resposta impetuosa do corpo aos acontecimentos. Assim, a criatura, na ausência de constrangimentos, não cria hostilidade para com a morte e por isso “tem atrás de si o seu declínio e diante de si Deus”⁹⁵ e, dessa forma, ao avançar, avança para a eternidade porque a temporalidade é-lhe um exercício natural.

Recuperando a questão da actualidade na poesia de Rilke, no prefácio das *Elegias*, a autora cita o ensaísta e poeta António Ramos Rosa para fortalecer o carácter actual da poética de Rilke, que nos chama a atenção para a “precariedade da condição essencial do homem, não sem que, do mesmo passo, denuncie a falsidade e o vazio de uma civilização extremamente repressiva e artificial”.⁹⁶

A transformação que se pretende procura restituir à experimentação o conhecimento, contrariando assim a carência de curiosidade e as excessivas manifestações visíveis. Através da experimentação é possível o acesso aos dois planos disponíveis ao homem, o da visibilidade que permite a fruição do mundo formal e o da invisibilidade onde cooperam os afectos e a singularidade.

Para terminarmos este capítulo, usaremos um excerto da dedicatória fúnebre de Giacometti a Genet. Por ter notado a emergência da transformação e visto na arte a maior capacidade humana em recuperar o que se havia perdido, Genet mostrou-nos usando a obra de Giacometti o sentido do trabalho que devemos tomar. Ainda assim,

⁹⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 17-18.

face à descredibilização sentida em relação à mudança da nossa forma de relação com as aparências visíveis, Giacometti diz-nos o seguinte acerca daquilo que constitui a melhor homenagem que poderia ser feita a Genet:

Incendiar algumas cidades para que se revelasse um rosto límpido, ou o magnífico e lodoso sexo de deus. Mas, creio que um homem como Genet, ao ter atravessado a vida e o mundo na mais recolhida fuga já não desejasse sequer o fogo, ou um rosto, ou mesmo deus que, como se sabe, chega sempre atrasado a todo o lado.⁹⁷

⁹⁷ GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 9.

Considerações finais

Esta dissertação procurou reflectir sobre a ideia de solidão no âmbito da criação artística. Para isso, procurou-se em primeiro lugar abordá-la do ponto de vista da poesia, através da obra de Rilke; e do ponto de vista das artes plásticas ou visuais, usando a obra de Giacometti e as reflexões de Genet acerca da mesma, principalmente ao nível escultórico, para assim melhor compreender as diferentes manifestações da solidão dentro de diferentes práticas artísticas.

Desta forma, a poesia e a escultura constituem os dois pólos centrais de estudo e comparação. A procura de definição da solidão, nos diferentes autores e nas diferentes práticas, levou-nos a considerar alguns conceitos como facilitadores do entendimento da vida solitária tanto em Rilke como em Giacometti. Procurou-se trabalhar estes conceitos tendo em conta a sua ambivalência, para que, desta forma, fosse mais fácil entender a simultaneidade que a dissertação se propõe a clarificar. Foi possível concluir que a solidão é um estado de bem aventurança que, para ser efectivado, requer que se compreenda a simultaneidade entre a vida e a morte como dois conceitos que participam um do outro, sendo que a vida prisioneira associada às aparências visíveis é já a própria morte. Assim sendo, evocou-se todo o carácter transformativo presente, quer na obra de Rilke, quer em Giacometti, para ilustrar a necessária transformação que deve ser feita a fim de atingir a solidão e pôr término às hostilidades que o mundo interpretado convoca. Em Rilke entendemos que o mundo se divide em dois planos, o visível e o invisível. Ao mundo visível pertencem todos aqueles elementos que pela visibilidade nos impedem de aceder à observação dos acontecimentos do mundo de forma clara e fecunda, porque podem conter formas subvertidas da realidade que quando absorvidas de forma imediata impedem o homem de obter uma experiência mais genuína, porém intraduzível na visibilidade. A mão soberana, abordada no primeiro capítulo da dissertação, reflecte o perigo da visibilidade para o qual Rilke nos alerta. Pensando nas relações humanas, tendo a mão soberana como uma mediadora dessas relações, entendemos que o perigo está na necessidade da existência de uma referência visível que vise uma concretização específica e consequente das relações mantidas pelos homens. Quando Rilke sugere que essa mão seja retirada, está a pedir aos homens que alimentem as suas relações com base naquilo que constituem os motivos fundamentais da existência humana,

ligados à emotividade e, como tal, à invisibilidade a que se aspira. Desta forma, como plano da invisibilidade, encontramos as sensações que tornam o homem capaz dos mais diversos e maravilhosos feitos, como a arte, a memória, a procura da beleza, o amor, o trabalho da concretização da vida como obra, e todas as buscas da melhor maneira de gerir a estadia assenta na temporalidade.

Genet encontrou semelhante hostilidade face ao excesso de visibilidade que o homem tende a atribuir às coisas. Revelou-nos a sua mágoa e descrédito na possibilidade de alterar esse estado, tornado facto, mas encontrou na obra de Giacometti a possibilidade de contornar essa situação e na arte a forma de labor que mais poderia contribuir para a recuperação de uma vivência que privilegie a estética e o saber emotivo.

Esta dissertação destina-se, por conseguinte, a dar notícia dos valores que a arte procura recuperar e do caminho de alguns daqueles que, pensando sobre isto, se viram confrontados com os elementos que visam a transformação do estado actual num outro mais vigoroso tais como a morte, o isolamento, a expurgação, a decadência, a perda do inconsciente, mas também a beleza, o deslumbramento, a surpresa, e todos os valores associados à experiência estética do mundo. Não sabendo se há mundo capaz de receber a *melodia comum*, evocada por Rilke ainda na sua juventude, estes autores direccionaram o seu trabalho para tentar alcançar essa melodia. Ainda que não tenham conseguido a comunidade, prepararam a sua individualidade para a receber.

Esse é o sentido da solidão que procurámos estudar, num trabalho que visa a predestinação estética que o homem tem face ao mundo e que tem vindo a ser descurada pela aleatoriedade que se impregnou no mundo interpretado. Não conhecendo o que traria ao mundo efectivada a melodia, que novos obstáculos surgiriam desta nova forma de estar no mundo, os autores aqui considerados tomaram a liberdade estética como o ânimo que se pretende alcançar na evolução temporal do homem.

BIBLIOGRAFIA

CHEVALIER, Jean; **GHEERBRANT**, Alain, *Dicionário dos Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa; Teorema, 1982. ISBN: 972-695-215-8

GELLNER, Ernest, *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma*, Cambridge University Press, 1998

GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999. ISBN: 972-37-0052-2

PESSOA, Fernando, *Poesia de Alberto Caeiro*, Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Assírio & Alvim, Lisboa, 2009

PESSOA, Fernando, *O Livro de Desassossego*, Assírio & Alvim, Porto, 2012. ISBN: 978-972-0-78330-1

KOCH, Philip, *A Philosophical Encounter*, Open Court Publishing, 1994

LENDVAI, Ferenc L., *The Loneliness of the Philosopher, essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy*, in honour of J.C Nyíri, Tamás Demeter (ed.), Rodopi, 2004

MIJUSKOVIC, Ben Lazare, *Loneliness in Philosophy and Literature*, iUniverse, 2012

RILKE, Rainer Maria, *As Elegias de Duino*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002. ISBN: 972-37-0341-6

RILKE, Rainer Maria, *Os Sonetos a Orfeu*, Relógio d'água, Lisboa, 2005.

RILKE, Rainer Maria, *O Livro de Horas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2008. ISBN: 978-972-37-1332-9

RILKE, Rainer Maria, *Da solidão e da doença, sobre a morte e sobre a vida*, Large Books, s/l, 2009. ISBN: 978-989-96012-5-3

RILKE, Rainer Maria, *Notas sobre a melodia das coisas*, Averno, Lisboa, 2011.

ROUNER, Leroy S., *Loneliness*, University of Notre Dame Press, 1998

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e Valor*, Edições 70, Lisboa, 2000. ISBN: 972-44-0910-4

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cadernos 1914-1916*, Edições 70, Lisboa, 2004. ISBN: 972-44-1060-9

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Lisboa, 2011. ISBN: 978-972-31-0383-0